ENSAY

La lengua propia
Fernando Alfón

La razón del estilo
Fernando Alfón

NARRATIVA

¡Talen!
Amílcar Bo

Fantasmas
Analía Giordanino

La rutina de las máquinas
Diego Oddo

Las bestias
Vicky García

Las iteraciones
Juanjo Conti

La vida urgente
Germán Ulrich

Manual de cultivo
Dino Dilhos

Motoneta / La ciudad es tuya
Martín Vallejos / Nicolás Gelmini Juri

Vayasí
Mariano Pereyra Esteban

LA RAZÓN DEL ESTILO

Joseph ADDISON
Hilaire BELLOC
Arthur Christopher BENSON
Ivor BROWN
Richard Eugene BURTON
John COLLINGS SQUIRE
Gilbert Keith CHESTERTON
Sherwin CODY
William J. DAWSON
Coningsby W. DAWSON
John FREEMAN
Katharine FULLERTON GEROULD
William HAZLITT
David HUME
Leigh HUNT
Aldous HUXLEY
Samuel JOHNSON
Charles LAMB
Robert Wilson LYND
Herbert Edward READ
Agnes REPPLIER
Felix Emmanuel SCHELLING
Alexander SMITH
Leslie STEPHEN
Charles Edward WHITMORE
Virginia WOOLF

Es curioso que el ensayo en lengua inglesa, siendo una forma tan apreciada de la literatura moderna, no haya suscitado cuantiosos estudios sobre sus propias formas compositivas. A principios del siglo XX, por ejemplo, se publicó un centenar de antologías de ensayos anglosajones, pero ni una sola que reúna aquellos consagrados a dar cuenta de los rasgos distintivos del género, en esa tradición. A fines de aquel siglo, la situación no había cambiado mucho. La presente antología, acaso tardía, busca saldar esa deuda.

La selección va de Addison a Huxley; o mejor dicho, va de principios del siglo XVIII y la aparición de *The Tatler*, y llega hasta mediados del siglo XX y el fin de la Guerra. He ahí, en ese lapso de tiempo, una constante, un conjunto recurrente de temas y una comunidad. Tomado de forma aislada, quizá ninguno de estos ensayos sea descollante; todos reunidos, en cambio, revelan una de las más deslumbrantes tradiciones literarias de Occidente, circunscripta a una asidua reflexión sobre la escritura concebida como un arte. Ya no son textos sueltos; conforman una constelación, sin duda el registro de la tradición más profusa y feliz del ensayismo, aquella que supo interpretar con lucidez las propias condiciones de su composición estilística.

ISBN 978-987-47628-3-2
9 789874 762832
contramar editora

la razón del estilo ALFÓN

Ensay

Ensay

CONTRAMAR

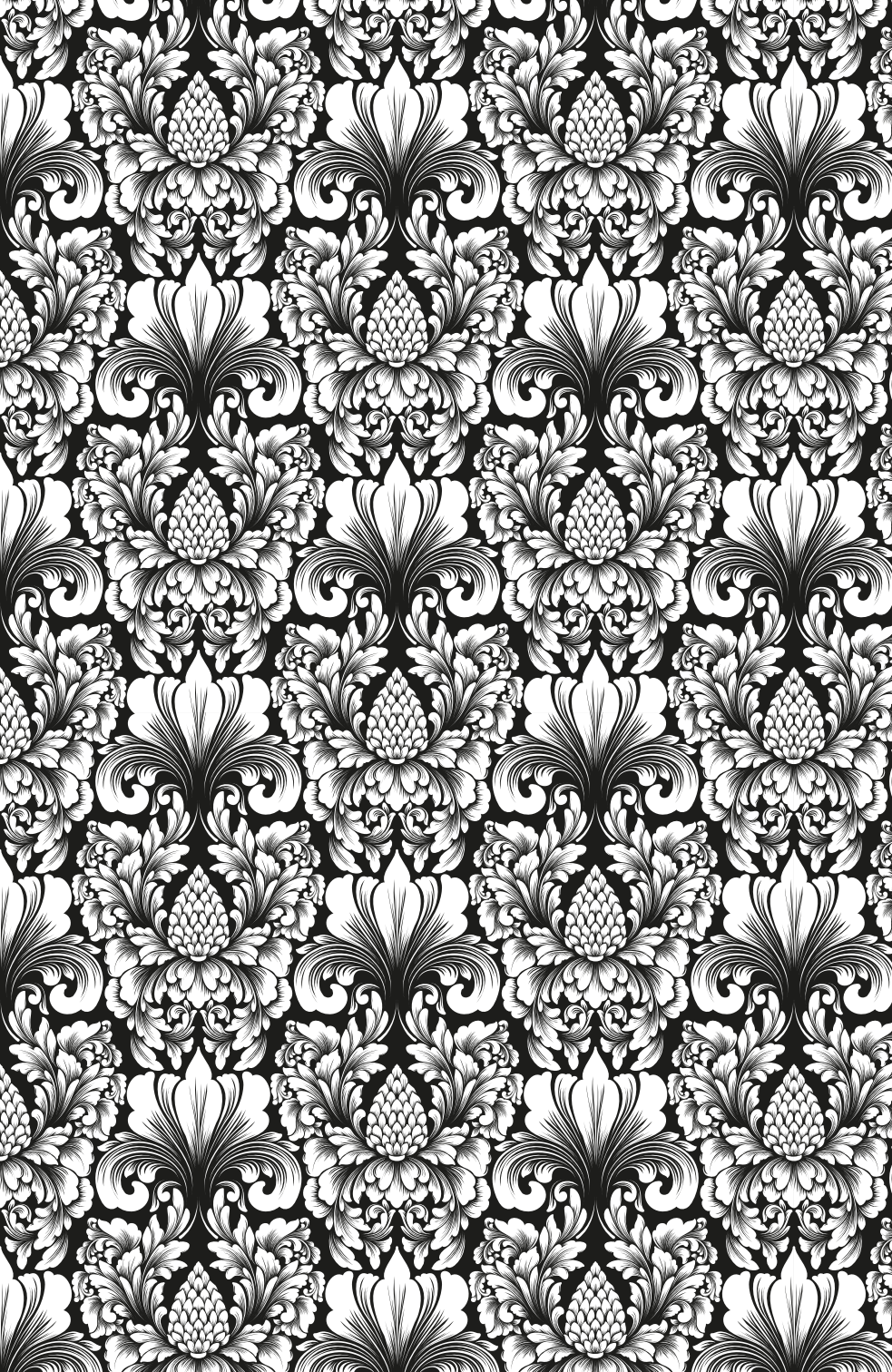
SELECCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
FERNANDO ALFÓN

Ensayos anglosajones en torno al ensayismo

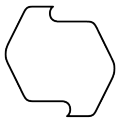
LA RAZÓN DEL ESTILO

EDICIÓN CORREGIDA Y AUMENTADA

Fernando Alfón es escritor, traductor y ensayista. Se doctoró en Historia en la Facultad de Humanidades de la UNLP, donde también es docente. A través de un subsidio otorgado por la Fundación Antorchas, en 2003 publicó la novela ***Que nunca nos pase nada***. En 2005 se le concedió la Beca para escritores del Fondo Nacional de las Artes, por sus ***Cuentos que caben en el umbral*** (Paradiso, 2013). Ese mismo año publicó ***La querella de la lengua en Argentina*** (Edulp) y, bajo el mismo título, una antología de textos a través de la Biblioteca Nacional. En 2020 terminó de componer una teoría del ensayo, ***La voluntad de juicio*** (Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba) y presentó ***La lengua propia***, compilación de ensayos editados por Contramar.



LA RAZÓN DEL ESTILO



CONTRAMAR

Ensayos anglosajones
en torno al ensayismo

LA RAZÓN DEL ESTILO

SELECCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE

FERNANDO ALFÓN

EDICIÓN
CORREGIDA Y
AUMENTADA

Alfón, Fernando

La razón del estilo : ensayos anglosajones en torno al ensayismo / Fernando Alfón. - 1a ed. - Tolosa : Contramar, 2021.

450 p. ; 20 x 13 cm. - (Ensayo ; 2)

ISBN 978-987-47628-3-2

1. Ensayo Literario Argentino. I. Título.

CDD A864

Colección Ensay

© Fernando Alfón
© Contramar Editora

Diseño: Angela Pinto Rangel
Fotografía de cubierta: Fabiana di Luca

Contramar Editora
www.contramar.org
info@contramar.org

Queda hecho el depósito que marca la ley N° 11.723
Este libro se terminó de imprimir en septiembre de 2021,
Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Índice

13 Prólogo

19 Un libro grande es un gran mal (1711)
Joseph Addison

25 De la escritura ensayística (1742)
David Hume

33 [Sin título] (1751)
Samuel Johnson

41 Sobre los ensayos del periódico (1808)
Leigh Hunt

47 Sobre los ensayistas del periódico (1819)
William Hazlitt

79 Sobre los ensayos de William Hazlitt (1821)
Charles Lamb

87 Sobre la escritura de ensayos (1863)
Alexander Smith

115 Los ensayistas (1881)
Leslie Stephen

159 La desaparición del ensayo (1894)
Agnes Repplier

169 El ensayo como modo y forma (1901)
Richard Eugene Burton

187 El ensayo inglés y el estilo de la prosa inglesa (1903)
Sherwin Cody

213 La decadencia del ensayismo (1905)
Virginia Woolf

221 La génesis del ensayo (1909)
William J. Dawson y Coningsby W. Dawson

243 Sobre el ensayo en general (1910)
Arthur Christopher Benson

263 El campo del ensayo (1921)
Charles Edward Whitmore

283 El arte del ensayista (1922)
Arthur Christopher Benson

299 El ensayo familiar (1922)
Felix Emmanuel Schelling

307 El ensayo moderno (1922)
Virginia Woolf

325 El ensayo inglés. De Francis Bacon a George Saintsbury (1923)
John Freeman

345 Sobre los ensayos (1929)
Gilbert Keith Chesterton

353 Un ensayo sobre los ensayos de ensayos (1929)
Hilaire Belloc

361 Un ensayo sobre ensayos (1930)
John Collings Squire

371 El ensayo (1931)
Robert Wilson Lynd

379 El ensayo (1932)
Gilbert Keith Chesterton

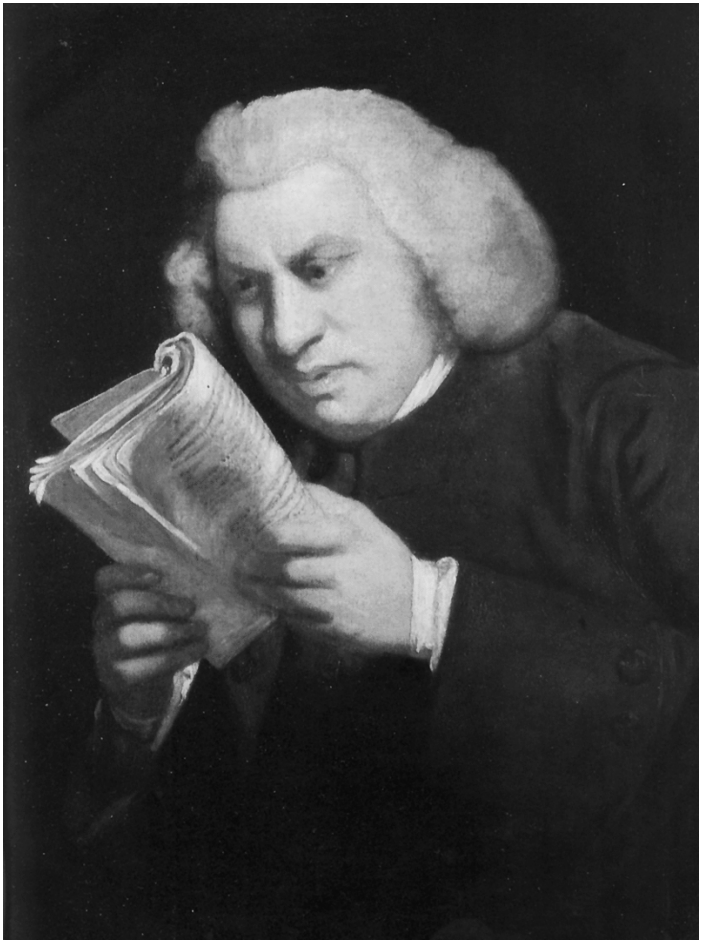
387 Otra vez el ensayo (1934)
Ivor Brown

497 Un ensayo sobre los ensayos (1935)
Katharine Fullerton Gerould

413 Sobre algo en particular (1957)
Herbert Edward Read

421 Prefacio a los *Ensayos reunidos* (1959)
Aldous Huxley

431 Referencias



Retrato de Johnson hecho por Joshua Reynolds en 1775.

Nota sobre la presente edición y agradecimientos

La primera edición de esta antología fue editada por el sello Nube Negra, en Rosario, en el año 2016. La segunda edición corregida agrega once textos nuevos, breves introducciones a cada selección y someras biografías de sus autores. Amplía, además, las notas al pie y las referencias. Muchas de las obras aquí mencionadas —ensayos, libros y periódicos— no han sido vertidas al español, de modo que la traducción que acomodo entre corchetes es solo a modo de orientación al lector. En algunos casos, esa traducción no ha sido necesaria.

Agradezco a Vicenç Tuset Mayoral por la supervisión técnica de la traducción; y a Nora Avaro y a Lisandro Kahan por la corrección final de la versión en español. También a Alberto Giordano por darle un primer impulso al libro y ahora, para esta segunda edición, a Javier Yanantuoni, y por medio de él a todo el equipo de la editorial Contramar. A Diana, que vio con indulgente paciencia el modo en que crecía este volumen, y a mi pequeño Galo, cuya sonrisa sorpresiva durante el trabajo me mantuvo a salvo de la solemnidad.

Prólogo

Poco tiempo después de que Michel de Montaigne publicara sus *Essais*, a fines del siglo XVI, se inició una vasta tradición ensayística, aunque no en Francia, sino en Inglaterra. George Saintsbury afirmó que, a excepción de la versión autorizada de la *Biblia* y algunos otros textos religiosos, ningún libro ha ejercido tanta influencia sobre la mente inglesa como las *Plutarch's Lives*, en la traducción de Sir Thomas North, y los *Essays* de Montaigne, en la de John Florio.[1] Pudo haber agregado, incluso, que la influencia de Montaigne ha sido tan grande que los escritores ingleses ya lo consideraban un compatriota. Durante la primera década del siglo XX, los Dawson aportaron pruebas de esta apropiación.[2] Unos años más tarde, una antología de ensayistas ingleses se animó a comenzar su selección con textos de Montaigne[3]; un tratado, ese mismo año, lo postuló como el primero entre los ensayistas

1 Saintsbury, George (1892) «Introduction», *The Essays of Montaigne*. Done into English by John Florio, anno 1603. The First Book. London, David Nutt, p. IX.

2 Dawson, William J. and Dawson, Coningsby W. (1909) «The Genesis of the Essay», *The Great English Essayists*. New York and London, Harper and Brothers Publishers, p. 12.

3 Bryan, William Frank and Crane, Ronald S. (1916) *The English Familiar Essay*. New York, Ginn and Company.

ingleses[1]; y otra antología británica[2], más tarde, volvió a encabezar la selección con sus textos. Arthur Christopher Benson escribió: «sería una gran tarea mostrar cómo fue que la semilla del ensayo sembrada por Montaigne en Francia no solo no floreció allí, sino que fue trasplantada a Inglaterra y se convirtió en una de las más importantes glorias de nuestra literatura»[3]. Montaigne había confesado en varias oportunidades no tener estilo ni ocuparse de él. No lo creyó necesario para componer su libro. Los anglosajones tuvieron una idea muy distinta y enfatizaron tanto los aspectos estilísticos, que a menudo los valoraron por sobre el tema o por sobre el propio autor. No hay aquí, sin embargo, ningún desencuentro: Montaigne no siguió su proclamada doctrina y pulió sus textos todo lo que más pudo. Decía ser un escéptico, pero volvía a ellos como enconado estilista. Así lo demuestra la evolución de su prosa a lo largo de las distintas ediciones de los *Essais*.

La apropiación inglesa del género comenzó con Francis Bacon y su serie de *Essayes or Counsels, Civill and Moral* (1597-1625) y siguió con Abraham Cowley y William Temple, pero hubo que esperar hasta los primeros albores del siglo XVIII para ver la gran innovación estilística que los escritores anglosajones realizaron en el ensayo,

1 Davis, William Hawley (1916) *English Essayists*. Boston, Richard G. Badger.

2 Newbolt, Henry (1925) *Essays and Essayists*. London, Thomas Nelson and Sons.

3 Benson, Arthur Christopher (1910) «On Essays at Large», *The Cornhill Magazine*. New Series, Vol. 28, Nº 163. London, Smith, Elder and Company, January, p. 38.

en prosas como las de Richard Steele y Joseph Addison. El ensayo encontró su residencia más estable en los periódicos, que proliferaron en este siglo: *The Tatler, The Spectator, The Guardian, The Rambler, The Adventurer, The World, The Connoisseur*, *The Idler*, *The Mirror*, *The Lounger*, *The Observer*, *The Looker-on*, quizá sean los más importantes. En esos periódicos publicaban, además de los ya mencionados Steele y Addison, Samuel Johnson, Oliver Goldsmith, John Hawkesworth, Edward Moore, Horace Walpole, George Colman, Bonnell Thornton, Henry Mackenzie, entre otros tantos. A principios del siglo XIX, el editor Alexander Chalmers reunió en cuarenta y cinco volúmenes estos periódicos, monumental obra que otros, como James Ferguson y Lionel Thomas Berguer, creyeron oportuno reeditar.

La cantidad de ensayistas que, en la estela de Montaigne, publicaron en el Reino Unido a lo largo del siglo XIX también es célebre, y sus nombres nutren las antologías que se multiplican a partir del siglo XX: Samuel Coleridge, Charles Lamb, William Hazlitt, Leight Hunt, Thomas De Quincey, Thomas Macaulay, John Ruskin, Matthew Arnold, Walter Pater, Robert Stevenson, Oscar Wilde, entre otros tantos que se sumaron del lado americano, cuya dimensión es dable imaginar solo con mencionar los nombres de Ralph Emerson, James Lowell y Henry Thoreau.

Es curioso que el ensayo en lengua inglesa, siendo una forma tan apreciada de la literatura moderna, no haya suscitado cuantiosos estudios sobre sus propias formas compositivas. A principios del siglo XX, por ejemplo, se publicó un centenar de antologías de ensayos anglosajones, pero ni una sola que reuniera aquellos consagrados a

dar cuenta de los rasgos distintivos del género dentro de esa tradición. A fines de aquel siglo, la situación casi no había cambiado.

La tradición alemana de estudios sobre el ensayo —que se puede parangonar con la que aquí presento, y cuyo texto emblemático es «Der Essay als Form» (1958) de Theodor Adorno— prefirió ahondar en otros aspectos y atender en especial al estatus filosófico de su escritura.[1] Adorno consideró el ensayo lejano, a la vez, de la ciencia y del arte. Lejano de la ciencia por su libertad formal y su dimensión lúdica; lejano del arte por el uso primordial de conceptos y por su pretensión de verdad, emancipada de toda apariencia estética. De la filosofía alemana también proviene el ímpetu por escindir concepto y belleza, primero con Baumgarten (*Meditationes*, 1735), luego con Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), hasta llegar al propio Adorno, haciendo que ahí donde se conceptualiza no se pueda encontrar el arte. La tradición anglosajona, en cambio, hizo del ensayo el lugar más apropiado para reunificar razón y estilo; donde el instrumento más idóneo para pensar es, a la vez, el más estilizado.

La presente selección va de Addison a Huxley; o mejor dicho, comienza a principios del siglo XVIII con la aparición de *The Tatler*, y llega hasta mediados del siglo XX con el fin de la Guerra. He ahí, en ese lapso de tiempo, una constante, un conjunto recurrente de temas y una comunidad. Luego de la Segunda Guerra Mundial, y sobre el renovado impulso de la crítica estructuralista francesa, el ensayo se estudió como cualquier otra obra literaria. La noción de *escritura* como el espacio común a

1 Adorno, Theodor W. (1958) «Der Essay als Form», en *Noten zur Literatur*. Bd 47. Berlin, Suhrkamp Verlag, 1958, pp. 9-49.

toda la literatura desplazó la preocupación por los géneros y deparó una tardía repatriación del ensayo al campo del arte. Es tan distinto lo que se comienza a escribir sobre el ensayo a partir de ese tiempo que, sin duda, podemos decir que se produjo un cisma. La semejanza que un texto de Addison tiene con uno de Huxley se interrumpe al compararlo con uno de Roland Barthes, Raymond Williams o Northrop Frye.

Espero que el lector justifique, con su aprobación, la inclusión de estos textos. Huelga explicar aquí el dilema de toda antología con respecto a las ausencias. Tomado de forma aislada, quizá ninguno de estos ensayos sea descollante; todos reunidos, en cambio, revelan una de las más deslumbrantes tradiciones literarias de Occidente, circunscripta a una asidua reflexión sobre la escritura concebida como un arte. Ya no son textos sueltos; conforman una constelación, sin duda el registro de la tradición más profusa y feliz del ensayismo, aquella que supo interpretar con lucidez las propias condiciones de su composición estilística.

Un libro grande es un gran mal (1711)

Joseph Addison

Joseph Addison nació en la aldea de Milston, Wiltshire, Inglaterra, en 1672. Fue en destacado ensayista, político, teólogo, dramaturgo, traductor y poeta. Estudió en Oxford y completó su vasto saber libresco viajando por Europa entre los años 1700 y 1703. Tras la caída del Partido Liberal británico, con el que simpatizaba, se apartó de la política y se consagró a las letras y el periodismo. Colaboró con *The Tatler* y después, junto a Richard Steele, fundó *The Spectator* (1711). Dos años después de su muerte, ocurrida en 1719, el poeta y amigo suyo, Thomas Tickell, compiló y publicó sus obras en cuatro volúmenes titulados *The Works of the Right Honourable Joseph Addison* (1721).

Al igual que los ensayos publicados en los periódicos de la época, los de *The Spectator* no llevaban título, sino algún lema acompañado del nombre de su autor. Este ensayo de Addison llevó por lema la adaptación de un fragmento de Calímaco en griego, μέγα βιβλίον, μέγα κακόν, que aquí acomodo como título porque el mismo Addison se refiere a él como si lo fuera. Afirma que la brevedad del ensayo debe concebirse como su mayor

ventaja, ya que obliga y permite entregar condensado en unas gotas lo que entra en un tonel. Esta condensación lo libera de redundancias y otros ripios por el estilo, de modo tal que lo que el ensayo pierde en anchura, lo gana en agudeza.

El hombre que publica sus obras en un volumen tiene una enorme ventaja sobre aquel que lo hace en folletos y piezas sueltas. Recién esperamos encontrarnos con algo en un volumen abultado después de un pesado preámbulo y muchas palabras que, por supuesto, preparan al lector para lo que sigue. Los autores han establecido, como una especie de regla, que a veces deben aburrirnos; puesto que hasta el lector más aplicado se permite hacer descansos y cabecear con un escritor voluminoso. Esto dio ocasión al famoso proverbio griego que he elegido como título: «un libro grande es un gran mal»[1].

Por el contrario, los que publicamos nuestros pensamientos en hojas sueltas, como en fragmentos, no tenemos ninguna de estas ventajas. Debemos abocarnos inmediatamente a nuestro tema y tratar cada una de sus partes de forma animada; de lo contrario, nuestras publicaciones son desechadas por aburridas e insípidas. Nuestra materia debe aparecer entera y de una pieza, y además ser completamente nueva, en sí misma o bien por medio de nuestras expresiones. Si los libros de nuestros mejores autores fueran a ser vendidos al público de esa manera y cada página entregada al gusto de cuarenta o cincuenta mil lectores, me temo que debiéramos quejarnos de muchas expresiones planas, observaciones triviales, tópicos trillados y pensamientos comunes, que pasan muy bien en medio del fárrago. Al mismo tiempo, a pesar de que algunos

1 La cita es una adaptación del fragmento 465 (359) de Calímaco. Cf. Callimachus. Edidid Rudolfus Pfeiffer. Vol. I. *Fragmenta*. Oxford, Clarendon Press, 1949, p. 353.

ensayos contengan vislumbres parciales y bocetos irregulares, a menudo se espera que cada hoja sea una especie de tratado y sugiera en ideas lo que le falta en volumen. El ingenio debe ser trabajado en todas sus facetas; así como un tema debe ser abordado en sus artículos más esenciales, sin repeticiones, tautologías y ampliaciones, que se consienten en trabajos más largos. Los escritores mediocres que tratan sobre moralidad expiden recetas a sus lectores, a la manera de Galeno; sus medicinas se preparan en grandes cantidades. Un escritor de ensayos, en cambio, debe practicar el método químico y entregar, en pocas gotas, la virtud de un barril lleno. Así, si todos los libros estuvieran reducidos a su quintaesencia, más de un autor voluminoso haría su aparición en un pasquín. No habría una cosa semejante a los infolios[1]. Las obras de una época cabrían en unos pocos estantes; por no hablar de los millones de volúmenes que desaparecerían por completo.

No creo que la dificultad de ofrecer publicaciones sueltas de esta naturaleza haya obstaculizado a los autores la comunicación de sus pensamientos; aunque debo confesar que estoy sorprendido de que solo los redactores de noticias y los fanáticos de los políticos usen la prensa de este modo; como si no fuera más ventajoso para la humanidad ser instruido en la sabiduría y la virtud, que en la política; y ser buenos padres, esposos e hijos, que asesores y estadistas. Si los filósofos y los grandes hombres de la antigüedad —que se tomaron el trabajo de instruir a la humanidad y dejar el mundo más sabio y mejor de lo que lo encontraron— hubieran contado con el arte

1 Los infolios eran, en época de Addison, un tipo de libro voluminoso, pesado y de elevados costos de producción. No se hacían grandes tiradas.

de la imprenta, no cabe duda de que la habrían aprovechado para distribuir sus conferencias entre el público. Nuestras publicaciones comunes serían de gran utilidad, de este modo, si estuvieran calculadas para difundir el buen sentido entre la masa del pueblo, para aclarar sus mentes, animarlas con la virtud, disipar los pesares del endurecido corazón o relajar, con inocentes diversiones, la consciencia de sus tareas más severas. Cuando el conocimiento —en lugar de estar encuadernado en libros y custodiado en bibliotecas y retiros— interpela al público, se sondea en cada asamblea y se expone en cada mesa, no puedo abstenerme de reflexionar sobre ese pasaje de los *Proverbios*: «La sabiduría clama en las calles y alza su voz en los lugares concurridos y en las puertas. En la ciudad enseña su verdad diciendo: ¿Hasta cuándo, oh necios, amarán la necedad? ¿Hasta cuándo, libertinos, desearán el libertinaje? ¿Hasta cuándo, insensatos, aborrecerán la sabiduría?».[1]

Las muchas cartas que me llegan de personas de lo más sensatas, hombres y mujeres —porque puedo adivinar el género por el modo en que escriben—, me animan en la prosecución de mi proyecto; además de que mi librero me dice que la demanda de mis publicaciones aumenta diariamente. Es a instancia de esto que voy a continuar con mis especulaciones rurales hasta fin de mes; varios las están recopilando por separado, así como lo han hecho antes con aquellas relativas al ingenio, a las óperas, a los temas de moralidad o de humor.

No me mortifico en absoluto cuando a veces veo a gente sin gusto ni ilustración arrojar mis obras a un lado. Hay una especie de pesadez e ignorancia que se cierne sobre las

1 *Proverbios* l, 20-22.

mentes de las personas ordinarias, que es muy difícil que el conocimiento logre romper. Sus almas no pueden ser iluminadas. «Nox atra cava circumvolat umbra».[1]

A estos debo aplicar la fábula del topo que, después de haber consultado a muchos oculistas para el mejoramiento de su visión, fue al fin provisto de un buen par de gafas; pero al ponérselas, su madre le dijo sabiamente: «esas gafas pueden ayudar al ojo de un hombre, pero qué utilidad tendrían para un topo». No es, por tanto, en beneficio de los topos la razón por la que publico mis ensayos diarios.

Pero además, así como hay topos por ignorancia, hay otros que lo son por envidia. Si como dice el proverbio latino: «El hombre es un lobo para el hombre»[2], hablando en general, también un autor es un topo para otro autor. Es imposible para algunos descubrir belleza en la obra de otros; tienen ojos solo para las manchas y las imperfecciones; pueden ver la luz, como se dice de los animales que son sus semejantes, pero su misma idea les duele: inmediatamente cierran los ojos ante ella y se retiran a una oscuridad intencional. Ya he cazado dos o tres de estos degradantes y oscuros bichos, e intenté hacer una cadena con ellos, con el fin de colgarlos en uno de mis ensayos, como un ejemplo para todos los topos voluntarios.

The Spectator, N° 124.
London, July 23, 1711.

1 Virgilio, *Eneida* II, 360. «[...] la noche negra nos envuelve con su sombra».

2 Plauto, *Asinaria*, acto II, esc. 4, verso 495: «Homo homini lupus».

De la escritura ensayística (1742)

David Hume

David Hume nació en Edimburgo, en 1711. A pesar de su vocación filosófica, ingresó en la Edinburgh University a estudiar leyes. Abandonó muy pronto y se puso a escribir lo que creyó que sería una renovación absoluta del pensamiento humano. Postuló a la experiencia como auténtica fuente del conocimiento, pero lo hizo de tal modo que innovó en la vertiente empirista de la filosofía. A pesar de haber escrito dos libros con los títulos de *A Treatise of Human Nature* (1739-1740) y *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748) —es decir, un *tratado* y una *investigación*— apreció en especial sus ensayos sobre moral, política y literatura, que compiló y editó varias veces.

En la presente reflexión sobre la escritura, Hume imaginó el ensayo como la mejor combinación de dos saberes distintos: el erudito y el conversacional. Toma la virtud de ambos saberes y reúne lo que nunca debió escindirse. Al estimar el papel que desempeña la conversación en el ensayo, Hume encontró a las mujeres soberanas de ese imperio, y por tanto más dotadas para juzgar el arte de la escritura y el estilo. Aunque la filiación entre

ensayo y mundo femenino ya estaba en distintos pasajes de la obra de Montaigne —quien confió además a su hija adoptiva, Marie de Gournay, el cuidado de su obra—, fue Hume quien le concedió un protagonismo más explícito. El ensayo, publicado en el segundo volumen de sus *Essays Moral and Political* (1742), fue retirado de las ediciones posteriores. Para la presente traducción, sigo la edición de Eugene F. Miller, *Essays: Moral, Political, and Literary.* Revised Edition. Indianapolis, Liberty Fund, 1987.

La parte elegante de la humanidad —que no está inmersa en la vida animal, sino ocupada en las operaciones de la mente— puede dividirse entre los *eruditos* y los *conversadores*. Los eruditos son aquellos que han elegido consagrarse a la parte más elevada y difícil de las operaciones de la mente, aquellas que requieren del ocio y la soledad, y que no conducen a la perfección sin un largo preparativo y arduo trabajo. El mundo de los conversadores va unido a una disposición sociable y al gusto por el placer, a una inclinación por ejercicios más fáciles y suaves del entendimiento, por módicas reflexiones sobre los asuntos humanos y las obligaciones de la vida común, y por la observación de los defectos o virtudes de los objetos particulares que los rodean. Estos objetos del pensamiento no proporcionan suficiente ocupación en soledad, sino que, para convertirlos en un ejercicio adecuado de la mente, requieren de la compañía y la conversación de nuestros semejantes; y esto hace que la gente se reúna en sociedad, donde cada uno expone sus pensamientos y observaciones de la mejor manera que pueda, en un mutuo intercambio de información, así como de placer.

La separación entre el mundo erudito y el mundo conversador parece haber sido el gran defecto de la última época, y debe haber ejercido una muy mala influencia sobre ambos, los libros y la compañía; pues, ¿qué posibilidad hay de encontrar temas de conversación adecuados para el entretenimiento de criaturas racionales, sin recurrir a veces a la historia, la poesía, la política y a los principios más obvios, al menos, de la filosofía? ¿Todo

nuestro discurso debe ser una serie continua de rumores y observaciones vanas? Así, la inteligencia nunca se elevará, sino que perpetuamente

> se aturdirá y agotará con la charla interminable de que fulano hizo esto y mengano dijo aquello.[1]

Esto supondría hacer que el tiempo gastado en compañía fuera la parte menos entretenida de nuestra vida, además de la menos provechosa.

Por otra parte, el saber ha sufrido una gran pérdida al encerrarse en las universidades y los claustros, aislándose del mundo y de la buena compañía. Debido a esto, todo lo que denominamos *belles lettres* se convirtió en algo totalmente bárbaro, al ser cultivado por hombres carentes de gusto por la vida o los modales, y sin esa libertad y facilidad de pensamiento y de expresión que solo se adquieren en el hábito de conversar. Incluso la filosofía se arruinó a consecuencia de este solitario método de estudio, y se ha vuelto tan quimérica en sus conclusiones como ininteligible en su estilo y forma de comunicación. De hecho, ¿qué debiéramos esperar de hombres que nunca consultaron la experiencia en ninguno de sus razonamientos, o que nunca buscaron esa experiencia donde únicamente se la encuentra: en la vida y la conversación cotidiana?

Con gran placer observo que, en esta época, los hombres de letras han perdido en gran medida aquella timidez

1 Prior, Matthew «Alma: or, The Progress of the Mind», *Poems on Several Occasions*. London, Jacob Tonson and John Barber, 1718, p. 378. Estos versos pertenecen el tercer canto del poema «Alma...», publicado en la edición de 1718 de *Poems on Several Occasions*.

y retraimiento que los mantenía distanciados de la humanidad; y que, al mismo tiempo, hay hombres de mundo orgullosos de sacar de los libros sus más agradables temas de conversación. Es de esperar que este vínculo entre el mundo del saber y el de la conversación, que tan felizmente se ha iniciado, siga mejorando en su mutuo provecho, y para esto no conozco nada más ventajoso que los *ensayos*, como estos con los que intento entretener al público. Desde este punto de vista, no puedo dejar de considerarme como una especie de residente o embajador de los dominios de la erudición en los dominios de la conversación, y considero que es mi deber promover una buena correspondencia entre uno y el otro, ya que ambos se encuentran en una gran dependencia. Doy información a los eruditos de aquello que acontece en el mundo de la amistad, y trato de importar a este cualquier mercancía que encuentre en mi país natal, adecuada para su uso y entretenimiento. No tenemos necesidad de vigilar la balanza, ni hay ninguna dificultad en mantenerla equilibrada. Los materiales de este comercio deben ser suministrados principalmente por la conversación y la vida común; su manufactura corresponde solo a la erudición.

Como sería una negligencia imperdonable que un embajador no presentara sus respetos al soberano del Estado que visita, sería muy inexcusable que no me dirigiera con especial respeto a las mujeres, soberanas en el imperio de la conversación. Me dirijo a ellas con reverencia; y si mis compatriotas, los eruditos, no fueran una raza de mortales tercamente independientes, y en extremo celosos de su libertad y poco acostumbrados al sometimiento, dejaría en las graciosas manos de ellas la soberanía de la República de las Letras. Tal como está la situación, mi

trabajo no va más allá de desear la formación de una liga, ofensiva y defensiva, contra nuestros enemigos comunes, los enemigos de la razón y de la belleza, gente de cabeza hueca y corazón frío. Por el momento, persigámosles con la más severa venganza: no demos cuartel sino a aquellos de sano entendimiento y afectos delicados, y a estas características, es de suponer, las encontraremos siempre inseparables.

Para ser serio y terminar con la alusión antes de que esté muy gastada, opino que las mujeres —es decir, las mujeres sensatas y educadas, pues solo a ellas me dirijo— son mejores jueces de una correcta escritura que los hombres de igual grado de entendimiento; y es un vano temor que tenemos al querer ridiculizarlas, al punto que terminan delegando a los hombres toda clase de libros y de estudio. Dejemos que el temor a esa ridiculización no tenga más efecto que ocultar sus conocimientos a los necios, que no son dignos de ellos ni de ellas. Los necios seguirán presumiendo del vano título de su masculinidad, aparentando ser superiores a las mujeres; pero mis bellas lectoras pueden estar seguras de que todos los hombres sensatos, que conocen el mundo, tienen una gran deferencia por el juicio de ustedes sobre los libros que están dentro del ámbito de sus conocimientos, y confían más en lo delicado de su gusto, aunque no atienda a las reglas, que en los tediosos trabajos de pedantes y comentaristas. En una nación vecina, tan famosa por el buen gusto como por la galantería, en cierto modo las señoras son las soberanas del mundo de la *erudición*, así como del de la *conversación*, y ningún buen escritor se aventura a llegar al público sin el juicio aprobatorio de alguna célebre mujer. Es cierto que a veces ha habido quejas sobre su veredic-

to, como las que expresan los admiradores de Corneille, en defensa del honor del gran poeta, frente a la fama ascendente de Racine, colocado por encima de aquel, como se dice. No cabía esperar que un hombre de tanta edad, ante tales jueces, pudiera disputar los laureles a un hombre tan joven como su rival. Pero esta observación se ha considerado injusta, ya que la posteridad parece haber ratificado el veredicto de aquel tribunal, y Racine, aunque muerto, sigue siendo el favorito de las mujeres y de los mejores jueces entre los hombres.

Hay un solo tema en el que tiendo a desconfiar del juicio de las mujeres, y es aquel que concierne a los libros de galantería y de devoción, que suelen gustarles demasiado, y la mayoría de ellas parece deleitarse más con la cordialidad, que con la justicia que haya en la pasión. Menciono la galantería y la devoción como un mismo tema porque, en realidad, vienen a ser lo mismo cuando se tratan de esta manera, y podemos observar que ambas dependen de un mismo aspecto. Dado que la mujer tiene mayor incumbencia en la disposición tierna y amorosa, su juicio se pervierte en este caso y hace que le afecte fácilmente, aun lo que carece de propiedad en la expresión y de naturalidad en el sentimiento. No disfrutan de los elegantes discursos sobre religión de Addison y, si se los compara, prefieren los libros de devoción mística: las tragedias de Otway son rechazadas en favor de las vociferaciones del señor Dryden.[1]

1 Thomas Otway (1652-1685) fue un dramaturgo inglés, autor de tragedias como *Alcibiades*, *The Orphan* y *Venice Preserv'd*. John Dryden (1631-1700) fue un notable poeta, crítico literario y dramaturgo inglés.

Las señoras podrían corregir su falso gusto en este aspecto; deberían acostumbrarse un poco más a los libros de todo tipo; deberían animar a hombres de buen sentido y de conocimiento a frecuentar su compañía; y, por último, deberían incorporarse con entusiasmo a esa unión que yo propugno entre el mundo de la erudición y el de la conversación. Es posible que hallen mayor complacencia entre sus seguidores habituales que entre los eruditos; pero no esperarán razonablemente otro afecto tan sincero. Yo espero que nunca se sientan culpables de una elección tan equivocada como la de sacrificar lo sustancial por la apariencia.

«Of Essay-Writing»,
Essays Moral and Political. Vol. 2.
Edinburgh, Alexander Kincaid, 1742.

[Sin título]
(1751)

Samuel Johnson

Samuel Johnson, también llamado Dr. Johnson, nació en la ciudad de Lichfield, Staffordshire, Inglaterra, en 1709. Fue poeta, crítico y filólogo. En 1750 fundó el periódico *The Rambler*. Cinco años más tarde se publicó la primera edición de su *Dictionary,* al que le siguió la fundación del periódico *The Idler*. Su edición de las obras de William Shakespeare (1765), contenía un extraordinario prefacio. En el ocaso de su vida, aún tuvo fuerza para publicar *Lives of the English Poets* (1779-1781). Entre sus amigos se encontraban el pintor Joshua Reynods, el actor David Garrick, el ensayista Oliverio Goldsmith, el orador Edmund Burke, el historiador Gibbon, el economista Adam Smith y su biógrafo James Boswell, cuya *Life of Samuel Johnson* (1791), considerada la mayor biografía en lengua inglesa, terminó por consagrar a Johnson como el crítico británico más destacado de todos los tiempos.

En su célebre *Dictionary*, publicado en 1755, Johnson definió el ensayo como «una ocurrencia imprecisa de la mente; una pieza irregular e indigesta; una composición ni regular ni ordenada», y de ahí se creyó que tenía una valoración negativa del género. Unos años antes, en 1751,

ya había postulado la idea de levedad del ensayo, pero al pasar reescribió en dos líneas extraordinarias la filosofía de Montaigne: «Puesto que la vida en sí es incierta, nada que tenga vida en su base puede presumir de mucha estabilidad». Así, el ensayo aparece como la forma más apropiada para dar cuenta de la fragilidad de la condición humana, de modo que aquella definición posterior del *Dictionary* quizá no sea un desdén, sino una apología. El escrito aquí presentado fue publicado en el número 184 de *The Rambler*, que, al igual que los periódicos de la época, no ponía título a los textos, sino solo algún lema introductorio.

permittes ipsis expendere numinibus, quid
conveniat nobis, rebusque sit utile nostris,
Juvenal[1]

Así como todo proyecto de vida, cada forma de escritura tiene sus ventajas e inconvenientes, aunque no se encuentren mezclados en la misma proporción. El escritor de ensayos se evita muchas molestias a las que un trabajo voluminoso lo expondría; rara vez atormenta su razón con largas series de conclusiones, no se quema las pestañas con la lectura minuciosa de volúmenes anticuados, ni acumula en su memoria grandes conocimientos preparatorios. Una mirada de soslayo sobre un autor favorito o un sondeo fugaz sobre las costumbres de la vida son suficientes para proveer la primera pista o la idea seminal que, agrandada por el acopio gradual de la materia almacenada en la mente, crece fácil hasta convertirse, por la

1 Juvenal, *Sátira* X, 347: «permite que los mismos dioses juzguen lo que mejor nos convenga, lo que se ajuste a nuestros intereses». James Elphinston, amigo de Samuel Johnson, supervisó una edición de *The Rambler* —Edimburgo (1751-1752)—, encargándose de traducir al inglés todos los lemas. Para estos versos de Juvenal, Elphinston adjuntó la traducción de John Dryden —«Intrust thy fortune to the powers above; / Leave them to manage for thee, and to grant / What their unerring wisdom sees thee want»—, traducción que luego se adjuntará al texto cada vez que se lo republique, ya sean en subsiguientes ediciones de *The Rambler,* tanto como a las distintas ediciones de *The Works of Samuel Johnson.*

intensidad de la imaginación, en flores y, a menudo, en fruta madura.

La dificultad más frecuente, por la que los autores de estas pequeñas composiciones se angustian, surge de la demanda perpetua de novedad y cambio. El compilador de un sistema de la ciencia pone su invención en reposo y emplea solo su juicio, la facultad que causa menos fatiga. Incluso el narrador de aventuras imaginarias —una vez que los personajes principales están establecidos y los grandes acontecimientos adecuadamente conectados— encuentra incidentes y episodios amontonados en su mente; cada cambio abre nuevos puntos de vista, y la última parte de la historia se deriva sin trabajo de la anterior. Pero el que intenta entretener a sus lectores con piezas inconexas, encuentra que el fastidio de su tarea se incrementa con cada nueva producción. Cada día le reclama un nuevo tema, y se encuentra obligado otra vez a elegir sin ningún principio que organice su elección.

De hecho, es cierto que rara vez hay necesidad de mirar lejos o indagar mucho para encontrar un tema adecuado. Cada diferencia del arte o de la naturaleza, cada bendición o calamidad pública, cada dolor o recompensa privados, cada arranque de capricho, disparate absurdo o estratagema de afectación, puede suministrar asunto a quien, como única regla, trata de evitar la uniformidad. Pero a menudo sucede que la ilimitada multiplicidad distrae el juicio, la imaginación va de un lado al otro y las horas pasan imperceptibles, hasta que el ensayo se empieza a demorar en exceso y la necesidad impone el uso de aquellos pensamientos más a mano. La mente, regocijada al liberarse de la perplejidad y el suspenso, se empeña con vigor en el trabajo que tiene en frente, re-

coge adornos e imágenes y, a veces, termina con gran elegancia y felicidad lo que en un estado de comodidad y ocio jamás habría comenzado.

No se observa con frecuencia, incluso en las acciones supuestamente deliberadas, cuánto se debe a un accidente o a algún factor ajeno a nuestra voluntad, cualquiera sea el nombre con que se lo llame. Clausurar exámenes tediosos con decisiones apresuradas, o dejar la cuestión librada al capricho después de largas cavilaciones, no es en absoluto un modo peculiar del ensayista. Permitámosle al que lee detenidamente este artículo, que revise el paso de su vida y se pregunte cómo llegó a su presente situación. Encontrará que, de lo bueno o lo malo que ha experimentado, una gran parte le vino inesperadamente, sin que haya apreciado su aparición; que cada evento ha sido influenciado por causas que actuaron sin su injerencia; y que cada vez que buscó el privilegio de la previsión, se mortificó constatando, una vez más, la fragilidad de sus puntos de vista.

Se puede decir que los atareados, los ambiciosos, los inconstantes y los aventureros se lanzan por designio propio en brazos de la fortuna, y voluntariamente renuncian al poder de gobernarse a sí mismos; se embarcan en una forma de vida en la que muy poco fue establecido por medidas previas; y pasan el tiempo —lo que tampoco es de extrañar— entre la euforia y el desaliento, la esperanza y la decepción.

Hay otros que parecen andar el camino de la vida con más circunspección y no dan ningún paso hasta sentirse a salvo de cualquier precipicio, ya que ni el placer ni el lucro pueden tentarlos a separarse del camino trillado; se niegan a subir por temor a caer, a correr por temor a

tropezar, y avanzan lentamente sin atender a esas pasiones que seducen y traicionan a los obnubilados y a los vehementes. Sin embargo, incluso la timorata prudencia de esta clase juiciosa está lejos de eximirlos del dominio del azar, un poder sutil e insidioso que se inmiscuirá en la privacidad y avergonzará la cautela. No hay modo de vida que observe más límites y prescripciones, pero muchos de estos son el resultado de una elección arbitraria. Cada uno debe trazar el plan general de su conducta según sus propias reflexiones; debe resolver si se esforzará en lograr riquezas o modestas alegrías; si va a ejercer las virtudes públicas o privadas; si va a trabajar por el bien general de la humanidad o va a concentrar su beneficencia en su familia y allegados.

Esta pregunta ha desvelado durante mucho tiempo a las escuelas filosóficas, pero aún permanece sin solución: ¿qué esperanza hay, entonces, de que un hombre joven, poco familiarizado con los argumentos de ambos lados, pueda determinar su propio destino de otro modo que por casualidad? Puesto que el azar le ha dado una esposa, a quien eligió entre otras mujeres sin ninguna prueba de sus méritos superiores, el azar debe dirigirlo también en la educación de sus hijos; porque, ¿quién fue capaz alguna vez de convencerse a sí mismo de que había elegido para su hijo el modo de educación al que se adaptaría mejor, o por medio del cual llegaría más fácil a ser sabio o virtuoso?

Cualquiera que se pregunte por qué motivos estuvo decidido en esas ocasiones importantes, los descubrirá de tal naturaleza que su orgullo a duras penas tolerará confesar que se debió a algún ardor repentino de deseo, algún atisbo incierto de ventaja, alguna pequeña compe-

tencia, alguna conclusión inexacta o algún ejemplo implícitamente reverenciado. Tales son a menudo las primeras causas de nuestras decisiones; porque es necesario actuar, pero es imposible conocer las consecuencias de la acción o examinar todas las razones que se prestan en todas partes a la curiosidad y la atención. Puesto que la vida en sí es incierta, nada que tenga vida en su base puede presumir de mucha estabilidad. Incluso esto no es sino una pequeña parte de nuestra perplejidad. Nos ponemos en marcha en un mar tempestuoso, en busca de algún puerto donde esperamos encontrar descanso, pero sin estar seguros de ser admitidos; no estamos solo en peligro de hundirnos en la travesía, sino de ser engañados por meteoros confundidos con estrellas, de ser expulsados de nuestro curso por los cambios del viento, y de perdernos por culpa de un pilotaje inexperto. Sin embargo, a veces ocurre que los vientos cruzados nos impulsan hacia una costa más segura, que los meteoros nos alejan de los torbellinos, y que la negligencia o el error contribuye a librarnos de males a los que un camino directo nos habría expuesto. De aquellos que, por las conclusiones precipitadas, se involucran en calamidades sin culpa, muy pocos pueden estar seguros, aunque se lo reprochen, de que otras medidas habrían tenido más éxito.

En este estado de incertidumbre universal, donde mil peligros se ciernen sobre nosotros —y nadie puede decir si el bien que persigue no es el mal disfrazado, o si el siguiente paso lo conducirá a la seguridad o a la destrucción—, nada puede proporcionar ninguna tranquilidad racional, sino la convicción de que, por mucho que nos divierta el sinsentido, nada en realidad se rige por el azar,

sino que el universo está bajo la perpetua superintendencia de Aquel que lo creó; que nuestro ser está en manos de la bondad omnipotente, por la cual, todo lo que parece casual para nosotros está dirigido en última instancia hacia un fin bondadoso y misericordioso; y que nada puede hacer daño, finalmente, a aquel que no se niega al favor divino.

The Rambler, N° 184,
London, Saturday, December 21, 1751.

Sobre los ensayos del periódico (1808)

Leigh Hunt

James Henry Leigh Hunt, más conocido como Leigh Hunt, nació en Southgate, Londres, en 1784. Su primera colección de poemas fue *Juvenilia* (1801) y, con el título de *Critical Essays* (1807), publicó sus primeros ensayos, consagrados al teatro. Junto a su hermano John, llevaron adelante el periódico *The Examiner*, fundado en 1808, y ambos fueron condenados a dos años de prisión por un ataque, desde esas páginas, al príncipe de Inglaterra. También junto a su hermano hicieron *The Reflector*, revista cuatrimestral publicada entre los años 1810 y 1811. Más tarde, Leigh Hunt y William Hazlitt escribieron una serie de ensayos en *The Examiner*, que luego fueron publicados en dos volúmenes con el título de *The Round Table* (1817). Entre 1819 y 1821, Hunt editó el semanario literario *The Indicator*; y en 1828 otro semanario simular bajo el título de *The Companion*. Ese mismo año, publicó *Lord Byron and Some of his Contemporaries*. La personalidad de Hunt creció al punto que se conformó un Círculo de escritores bajo el amparo de su nombre, entre los que se encontraban John Keats, Percy Bysshe Shelley, William Hazlitt y Charles Lamb. Otros de sus libros que debemos men-

cionar son *Men, Women, and Books* (1847), la *Autobiography* (1850), publicada en tres volúmenes, y *Table Talk* (1851).

El presente ensayo, «On Periodical Essays», sirvió a Hunt para informar a los suscriptores de *The Examiner* del tenor íntimo, ameno y conversacional de los textos con los que se iban a encontrar en el semanario; y también para anunciar que estaría dividido en tres enfoques: uno político, uno teatral, y otro literario y filosófico. Se publicó en el segundo número y fue también el primer texto del *Literary and Philosophical Examiner*.

Considero al ensayista del periódico como un escritor que demanda una intimidad particular con los lectores. Aunque no se encuentra con ellos de una vez, en toda la majestad de una cuartilla o en toda la vistosidad de un bello ejemplar en octavo, delicado y elegante, es probable que su relación sea más duradera, porque es más gradual y porque se ve en él una mayor variedad de temas y opiniones. Si el ensayista no agrada desde el principio, se puede renunciar a su conversación; el autor de un libro, en cambio, se fija en nosotros para siempre, y aun si no puede entretenernos más allá del momento, de todas formas, debemos darle espacio en nuestra biblioteca para que descanse. Pero ¿cuántos modos agradables de deshacerse de un ensayo de periódico existen? Puede ayudar a nuestra meditación encendiendo nuestra pipa, puede mantener firme nuestra vela, puede rizar los cabellos de nuestra hija o de nuestra hermana, o incluso si uno no es lo suficientemente rico como para poseer un samovar o una agarradera de paño, el periódico puede servir para envolver la manija de nuestra tetera, ahorrándonos el bálsamo que necesitaríamos después de quemarnos. Estas sí que son ventajas.

A causa de su magnificencia, el título de mis ensayos quizá alarme a algunos de mis amigos, y la repetición del nombre *Examinador* puede que moleste a otros con su monotonía. Pero con respecto a esta última objeción, considero a las distintas secciones de este ensayo como niños de la misma familia y, aunque de diferentes profesiones, todos tienen el mismo apellido. Un caballero

de nombre Simkins, por ejemplo, tiene tres hijos: uno es político, otro es crítico de teatro y el tercero es filósofo; una persona ve a estos tres hombres honestos y se los muestra a su amigo: «Ese es el señor Simkins, el político, con el cabello negro; junto a él, un hombre delgado, el señor Simkins, el crítico; el otro, un caballero de rostro pálido, es el señor Simkins, el filósofo». Asimismo, tengo yo mi *Political Examiner*, mi *Theatrical Examiner*, y mi *Literary and Philosophical Examiner*.[1] En cuanto al epíteto *literario*, no es un título muy jactancioso cuando cualquier editor de un periódico reclama para sí la palma de la autoría; y, con respecto al título de *filósofo*, no significa nada más que su sentido original, el de un amante de la sabiduría, y mis lectores deberán admitir que sería una grosería imperdonable inmiscuirse con sus objeciones entre yo y mi amante. (Pongo a la dama en último lugar por el bien del clímax).

Un filósofo, de hecho, o en otras palabras, un amante de la sabiduría, no reclama para sí más mérito por su título que el que reclama el amante de cualquier otra dama; toda su alabanza consiste en haber descubierto su belleza y su juicio. Él es, como cualquier otro pretendiente sumiso, una mera máquina en sus manos. Su ocupación es repetir y alabar cada palabra que ella diga, consentir sus encantos e insistirle a cada persona que encuentre, que al mundo le faltaría el brillo del sol si ella no estuviese.

La era de la filosofía en el periódico tal vez haya terminado, pero la sabiduría es una belleza eterna, y yo tengo la ventaja de todas las lecciones de galantería filosófica que mis predecesores han dejado tras de sí. Tal vez pueda

1 *Examinador político*, *Examinador teatral* y *Examinador literario y filosófico*, los tres enfoques que tuvo el semanario.

evitar algunas inelegancias, aunque no tengo esperanza de alcanzar todo el encanto de esos hombres célebres. Siempre intentaré recordar la consumada facilidad y la gentileza con la que Addison abordó a su divina amada, y la cordura apasionada con que la contemplaba en los intervalos de la más elegante familiaridad; sin embargo, no podré olvidar su incorrección ocasional en el uso de la lengua y su falta de profundidad cuando intentó mostrarse como crítico. Luego de Addison, el favorito fue Goldsmith, quien se acercó a la sabiduría con la mezcla más feliz de seriedad y broma; en el instante en que comenzaba a hablar, uno ya estaba preparado para gozar de la elegancia, la solidez y la manera más natural de expresión. De hecho, debe admitirse que, en su forma general, era infinitamente más correcto que Addison, pero también hay que recordar que este último habló primero y fue más original. Johnson pagó su prestigio como quien reclama atención, en vez de rogarla, pues conocía sus propios méritos; pero resulta que yo soy más humilde, y espero tener la buena fortuna de ver la sabiduría en sus momentos alegres un poco más a menudo que el melancólico *Rambler*. Al mismo tiempo, debo confesar que no albergo la más remota esperanza de verla con tanta claridad como él, ni de aventurarme tan lejos dentro de la esfera de su enfoque. Hubo frialdad en la obediencia de John Hawkesworth, pero también hubo consideración y dignidad: lo que él decía siempre fue reconocido por el círculo, aunque rara vez alcanzó sus sentimientos. George Colman y Bonnell Thornton no profesaron la sensibilidad, se contentaban con el desenfado y la broma, rasgos que debieron haber sido un adorno antes que sus únicos méritos. Henry Mackenzie sintió la belleza más que la

inteligencia de su diosa; se mantuvo, más bien tímido, a distancia, y nunca se aventuró en presencia de ella sin el aval de algún otro admirador; pero estaba lleno de sensibilidad, y la sabiduría nunca le sonrió con tanta complacencia como cuando sus ojos se llenaban de lágrimas.

Si puedo persuadir al público de que me escuche, después de estos hombres célebres, me creeré muy afortunado; si puedo divertirlo con alguna originalidad, creeré que tengo algún mérito; si le procuro algún beneficio moral, me consideraré muy feliz. Me esforzaré en evitar aquellos temas que ya frecuenté en los periódicos o, en caso de que me tentara tratarlos, en darles un nuevo aire y recomendación.

Si empiezo con promesas, sin embargo, mi lector comenzará a sospechar. Deseo conocerlo, y sé que no es costumbre, cuando uno se presenta por primera vez, decir cuánto desea agradar en la futura relación. Mi nuevo amigo y yo, por lo tanto, nos quedaremos sentados y quietos durante un rato, y nos reconoceremos el uno al otro con verdadera civilidad inglesa.

«On Periodical Essays»,
The Examiner, N° 2,
London, Sunday, January 10, 1808, p. 26.

Sobre los ensayistas del periódico (1819)

William Hazlitt

William Hazlitt fue un destacado ensayista inglés. Nació en Maidstone, Kent, en 1778, y se crio en una familia protestante, de tendencia unitaria. Al principio matizó su vocación de pintor con las letras, pero luego se consagró exclusivamente a estas, combinando muy bien el oficio de crítico, historiador y periodista. Algunos de sus primeros ensayos publicados en *The Examiner* fueron compilados en dos volúmenes con el título de *The Round Table* (1817), junto a otros ensayos de Leigh Hunt. Ese mismo año aparecieron sus *Characters of Shakespear's Plays* (1817) y más tarde *Table-Talk* (1821-1822), *The Spirit of the Age* (1825), los cuatro volúmenes que conformaron su *Life of Napoleon* (1828-1830) y los *Literary Remains*, póstumos, editados por su hijo en 1836.

En 1818, Hazlitt brindó una serie de conferencias en *The Surrey Institution*, una asociación londinense destinada a difundir las ciencias, la literatura y el arte. Esas conferencias se compilaron en tres volúmenes: *Lectures on the English Poets* (1818), *Lectures on the English Comic Writers* (1819) y *Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth* (1820). El ensayo que aquí traduzco es la

quinta lectura de la serie *Lectures on the English Comic Writers*. Los párrafos en los que Hazlitt se ocupó del periódico *The Tatler* ya habían sido publicados en *The Examiner* (Nº 3, 5 de marzo de 1815) y recogidos en el primer volumen de *The Round Table* (1817). Esos párrafos, en los que elaboró una esmerada reivindicación de Richard Steele, constituyen el eje vertebral de todo el ensayo. «Le debía este reconocimiento a un escritor que tantas veces me ha puesto de buen humor conmigo mismo, y con todo lo mío, cuando pocas cosas podían hacerlo [...]».

El estudio más propio de la humanidad es el hombre.[1]

Ahora vengo a hablar de esta forma de escritura que ha sido cultivada con tanto éxito en este país por nuestros ensayistas en los periódicos, y que consiste en aplicar los talentos y recursos de la mente a toda esa diversidad de asuntos humanos que, aunque no incluidos bajo la órbita de ningún arte, ciencia o profesión regulares, cae bajo la competencia del escritor, y «ha tocado el interés y el corazón de los lectores».[2] *Quicquid agunt homines nostri farrago libelli*,[3] es el lema general de este género de la literatura. No trata de minerales o fósiles, de las virtudes de las plantas o de la influencia de los planetas; no se entromete en formas de creencia o sistemas filosóficos, ni se arroja al mundo de las existencias espirituales; sino que se familiariza con el mundo de los hombres y de las mujeres, registra sus acciones, asigna sus motivos, exhibe sus caprichos, ca-

1 Pope, Alexander (1733) *An Essay on Man*, II, 2: «The proper study of Mankind is Man».

2 Bacon, Francis (1625) «The Epistle Dedicatory» [«Dedicatoria»], *Essays or Counsels Civil and Moral.*

3 Juvenal, *Sátiras*, I, 85-86: «Todo cuanto hacen los hombres constituye el fárrago de mi libro». Estos versos de Juvenal fueron el lema de los primeros cuarenta números de *The Tatler*, que también los abreviaba. Los dos versos completos son: «quidquid agunt homines, uotum, timor, ira, uoluptas, / gaudia, discursus, nostri farrago libelli est».

racteriza sus actividades en toda su variedad singular e infinita, ridiculiza sus absurdos, expone sus inconsistencias, «pone un espejo ante la vida, y muestra la edad y el cuerpo exactos del tiempo, su forma y su sello característico»[1]: se demora algunos minutos en describir nuestro vestido, aspecto, palabras, pensamientos y acciones; nos muestra lo que somos y lo que no somos; juega hasta el final y ante nosotros el partido entero de la vida humana y —al convertirnos en avisados espectadores de sus variopintas escenas— nos permite, si es posible, actuar con tolerable sensatez en las nuestras. «La parte fáctica y práctica de la vida se hace así la dueña de nuestra parte teórica».[2] Este es el mejor y más natural curso de estudio. Es a la moral y a las costumbres lo que, en oposición al método dogmático, el método experimental es a la filosofía natural. No consiste en arrolladoras cláusulas de proscripción y anatema, sino en finas distinciones e interpretaciones generosas. Sus descripciones generales parten de los detalles; sus pocas teorías, de los muchos hechos. No intenta demostrar que todo es blanco o negro como se desea, sino que expone los matices intermedios —y la mayoría de ellos no son desagradables—, ya que los encuentra entremezclados en «el lienzo de nuestra vida, que es de una tela mixta, el hilo bueno junto al malo»[3]. Indaga lo que la vida humana es y ha sido, para mostrar lo que debería ser. La sigue en las cortes y en los campos, en los pueblos y en las metró-

1 Shakespeare, William (1603) *Hamlet*, acto III, escena II.

2 Shakespeare, William (1600) *King Henry V*, acto I, escena I.

3 Shakespeare, William (1623) *All's Well that Ends Well*, acto IV, escena III.

polis, en los deportes rústicos o disputas eruditas, en los distintos tonos del prejuicio o la ignorancia, del refinamiento o la barbarie, en sus guaridas privadas o concursos públicos, en sus debilidades y sus pequeñeces, sus profesiones y sus prácticas —y todo eso sin pretender distinguir lo que está bien de lo que está mal, o una cosa de la otra—. ¿Cómo podría, de hecho, proceder de otra manera?

> Quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
> Plenius et melius Chrysippo et Crantore dicit.[1]

Los ensayistas que escriben de esta manera, si no filósofos de la moral, son historiadores moralistas, y eso es mejor; o si son ambos a la vez, uno encontró el carácter en el otro; sus premisas preceden a sus conclusiones; y confiamos en sus testimonios porque sabemos que son verdaderos.

Montaigne inició con sus *Essays*[2] el camino para este tipo de escritura entre los modernos. Su gran mérito fue ser el primero que tuvo el valor de decir, como escritor, lo que sentía como hombre. Luego, como el valor es generalmente el efecto del ímpetu consciente, quizá fue conducido a hacerlo por la riqueza, la verdad y la fuerza de sus propias observaciones sobre los libros y la humanidad. Fue, en el sentido más verdadero, un hombre de inteligencia original; es decir, tuvo

1 Horacio, *Epístolas* I, II, 3-4: «nos dice lo que es justo o injusto, lo que es útil o lo que no, más claro y mejor que Crisipo y Crantor».
2 Debido a que Hazlitt mencionará más adelante la traducción al inglés de Charles Cotton, publicada entre los años 1685 y 1686, es probable que tenga a mano y cite a partir de alguna de las tantas ediciones que se hicieron de esta traducción.

el poder de ver las cosas por sí mismo, o como lo que en verdad eran, en vez de confiar ciegament y repetir con ingenuidad lo que otros le dijeron sobre ellas. Se deshizo del carro del prejuicio y la afectación —y de todo el fárrago erudito que lo sostiene—, porque podía prescindir de él. Al tomar la pluma, no quiso pasar por filósofo, ocurrente, orador o moralista, sino que logró ser todo eso con solo atreverse a decirnos lo que le pasaba por la mente, en su simplicidad y fuerza desnudas, y que de algún modo pensó que valía la pena comunicar. No se propuso, como escritor en un sentido abstracto, decir todo lo que se puede decir sobre un tema; pero, en su calidad de indagador incesante, terminó por saberlo. No era ni un pedante ni un fanático. No suponía que debía saber todas las cosas, ni que ellas debían ajustarse a su imaginación o a su capricho. Se refería a las personas y a las costumbres tal cual las había encontrado, no de acuerdo a nociones preconcebidas y dogmas abstractos; y comenzó por enseñarnos lo que él mismo era. Al criticar los libros, no los comparó con reglas ni sistemas, sino que nos dijo lo que le gustó o disgustó de ellos. No tomó su estándar de excelencia «de acuerdo a la escala exacta» de Aristóteles, ni se enemistó con una obra que tuviera algo de bueno, solo porque «de los cuatro ángulos de las esquinas, ni uno solo era recto»[1]. En una palabra, fue el primer escritor que no se limitó a confeccionar libros y que escribió, no para convertir a otros a credos y prejuicios establecidos,

1 Sterne, Laurence (1759-1767) *Tristram Shandy.* Edited by Howard Anderson. A Norton Critical Edition. New York and London; W. W. Norton & Company, 1980, p. 132 [Vol. III, c. 12].

sino para satisfacer su propia necesidad de hallar la verdad de las cosas. En este sentido, no sabemos con quién debemos estar más encantados, si con el escritor o con el hombre. Además de fuerza, hay una franqueza y sinceridad inefables en lo que escribe. No hay intento de imposición u ocultación, no hay malabarismos ni declamaciones solemnes; no pretende ponerse siempre del lado correcto y dejar a todos los demás del lado equivocado; dice lo más importante, revela lo que flota en lo alto o en el fondo de su mente, y es muy merecedor de la apreciación que hace Pope de él, cuando dice

> [Amo abrirme] por completo y tan claramente
> como el categórico Shippen, o el viejo Montaigne.[1]

Montaigne no conversa con nosotros igual que un pedagogo con su discípulo, a quien desea convertir en un gran burro a semejanza suya, sino como un filósofo y amigo que ha pasado por la vida pensándola y observándola, y desea ayudar a que también otros la pasen con placer y provecho. Un escritor de esta talla, lo confieso, me parece muy superior a un simple ratón de biblioteca, así como una biblioteca de verdaderos libros es superior a una simple estantería, pintada e

1 Pope, Alexander (1733) *Imitations of Horace*, The First Satire, 51. Al final de este verso, Hazlitt puso la siguiente nota: «La razón por la que Pope dijo en referencia a él "o *más sabio* Charron" no es fácil de determinar». Hazlitt se refiere a un verso de los *Moral Essays* (Epistle I, 87-88), en el que Pope afirma que Pierre Charron es más sabio que Montaigne. Charron, discípulo y amigo de Montaigne, había publicado *De la Saggese* [*De la sabiduría*], en 1601, un libro similar a los *Essais*, pero nadie se había atrevido a calificarlo superior a su precursor.

ilustrada en la parte externa con los nombres de las obras célebres. Como fue el primero en intentar esta nueva forma de escritura, la misma fuerza natural del impulso que motivó la empresa también lo acompañó hasta el final de su carrera. La misma potencia y la misma honestidad intelectual que le instaron a deshacerse de las ataduras de la costumbre y del prejuicio le permitirían completar su triunfo sobre ellas. Ha dejado poco por alcanzar a sus sucesores en el camino de la justa y original especulación sobre la vida humana. Casi todo el pensamiento de los últimos dos siglos —de ese tipo de pensamiento que el francés denomina *morale observatrice*—[1] se puede encontrar en los *Essays* de Montaigne: ahí hay un germen, por lo menos, y por lo general mucho más. Él sembró la semilla y limpió la maleza, aun ahí donde otros cosecharon luego el fruto, o cultivaron y enriquecieron el suelo con mayor grado de sutileza y perfección. No hay nadie a quien el viejo adagio latino sea más aplicable que a Montaigne, *Pereant isti qui ante nos nostra dixerunt*.[2] No hubo ningún impulso nuevo dado al pensamiento desde su tiempo. Entre los ejemplos de crítica sobre autores que nos ha dejado, están aquellas que versan sobre Virgilio, Ovidio y Boccaccio —en la cuenta de los libros que él piensa que vale la pena leer— o, lo que es lo mismo, que descubre que puede leer en su

1 *observación moral.*

2 «Qué perezcan quienes han dicho nuestras ideas antes que nosotros». Frase latina a menudo atribuida al gramático Elio Donato.

vejez y que quizá cuenten entre las pocas críticas que merecen la pena leerse a cualquier edad.[1]

Los *Essays* de Montaigne fueron traducidos al inglés por Charles Cotton[2], luz y poeta de la época de Charles II; y Lord Halifax, uno de los críticos nobles de aquellos días, declaró que era «el libro con el que más a gusto

1 A modo de ejemplo de su poder general de razonamiento, yo daría su capítulo titulado «One Man's Profit is another's Loss» [«El beneficio de un hombre es perjuicio para otro»], en el que casi se había anticipado a la célebre paradoja de Mandeville sobre los vicios privados como beneficios públicos: «Demades, el ateniense, condenó a un conciudadano que comerciaba servicios funerarios, por exigir a cambio un precio demasiado alto; y porque esa ganancia era a costa de la muerte de un gran número de personas. Yo creo, en cambio, que esa sentencia fue desacertada, porque no se pueden obtener beneficios, sino a expensas de otros; y porque cualquier tipo de ganancia, siguiendo esa regla, debería ser condenada. El comerciante prospera por el libertinaje de la juventud, así como el agricultor por la carestía del maíz; el arquitecto, por la ruina de los edificios; y los funcionarios de la justicia, por las querellas y los pleitos; es más, incluso el honor y función de los teólogos se debe a nuestra mortalidad y nuestros vicios. Ningún médico se alegra de la salud, incluso de sus mejores amigos, dijo el antiguo comediante griego; ni soldado, de la paz de su país; y así sucesivamente. Y lo que es peor aún, si cada uno examina su propio corazón, se encontrará con que sus deseos privados brotan y crecen a expensas de alguna otra persona. A partir de estas consideraciones, me persuado de que la naturaleza no se desvía de su regla general; ya que los naturalistas sostienen que el nacimiento, desarrollo y esplendor de una cosa deriva de la decadencia y corrupción de otra: «Nam quodcunque suis mutatum finibus exiti / Continuo hoc mors est illius, quod fuit ante» ["Un cuerpo no puede abandonar su naturaleza, sin dejar de ser lo que era"] (Lucrecio II, 752)». Montaigne, *Essays* I, 21. [Nota de Hazlitt]

2 La traducción de Charles Cotton se publicó entre 1685 y 1686; pero la primera traducción de Montaigne al inglés fue la de John Florio, publicada en 1603.

estaba en el mundo».[1] Este modo familiar de escribir ensayos, libre de las trabas escolares y de los aires de profesada vocación de autor, fue imitado con éxito, casi al mismo tiempo, por Abraham Cowley y Sir William Temple, en sus ensayos misceláneos, que son muy agradables e ilustradas charlas en papel. Lord Shaftesbury[2], por el contrario —que aspiró al mismo modo fácil, *dégagé*,[3] de comunicar sus pensamientos al mundo—, ha echado a perder bastante su materia, a veces valiosa, y la ha echado a perder por su forma, en la que ha llevado el ostentoso, florido y coqueto estilo de amigable condescendencia con el lector, hacia un exceso aún más tentador que la más almidonada y ridícula formalidad de la época de James I. No hay nada tan torturante como la simulación de facilidad y la libertad de la afectación.

Roto el hielo, por lo tanto, y quebrada la barrera que mantenía a los autores a distancia del sentido común y del sentimiento, no fue difícil la transición desde Montaigne y sus imitadores a nuestros ensayistas del periódico. Estos últimos aplicaron el mismo desenfado de sus pensamientos a las más inmediatas y pasajeras escenas de la vida, a los asuntos más efímeros y locales; y con el fin de desempeñar el cargo de *censor morum*[4] más libremente

1 La traducción de Cotton fue dedicada a George Savile, Marqués de Halifax, en cuya respuesta a Cotton habló de los *Essays* como «the book in the world I am the best entertained with».

2 Anthony Ashley Cooper Shaftesbury (1671-1713), tercer conde de Shaftesbury, político, filósofo y ensayista de tendencia neoplatónica, autor de las *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* [*Características de hombres, costumbres, opiniones y tiempos*] publicadas en tres volúmenes en 1711.

3 *despojado.*

4 *censor de costumbres.*

y con menos responsabilidad, asumieron algún ficticio y cómico disfraz que, sin embargo, en gran medida correspondía a sus propios hábitos y caracteres. Ocultando así sus nombres bajo el título de *The Tatler*, *The Spectator*, etcétera, podían informarnos con más detalle de lo que ocurría en el mundo, mientras que el contraste dramático y el punto de vista irónico a los que se sometía el conjunto añadió mayor vivacidad y *picante* a las descripciones. El filósofo e ingenioso humorista comienza aquí con el chismerío, se hace maestro del «espía perfecto y oportuno»[1] y, de sus diversos paseos y vueltas por la vida, trae consigo a casa un poco de los curiosos humores, opiniones y costumbres de sus contemporáneos, como el botánico trae a casa diferentes plantas y malezas, o el mineralogista viene con diferentes conchas y fósiles, para ilustrar sus diversas teorías, y ser útiles a la humanidad.

El primero de estos periódicos que lo intentó en este país fue creado por Steele, a principios del siglo pasado; y de todos nuestros ensayistas periódicos, *The Tatler* —porque así fue el nombre que asumió— siempre me pareció el más divertido y agradable. Montaigne —a quien he propuesto considerar como el padre de este tipo de autoría personal entre los modernos, en la que se le permite al lector ponerse detrás de la cortina o sentarse junto al escritor con su bata y en pantuflas— fue el mayor magnánimo y notorio egotista; pero Isaac Bickerstaff, Esq.[2] fue el chismoso más desinteresado de los dos. El autor francés se contentó con describir las peculiaridades de su propia mente y persona, lo que hizo con prosa abundante y des-

1 Shakespeare, William (1623) *Macbeth*, acto III, escena I.

2 Isaac Bickerstaff, Esq., seudónimo de Richard Steele en *The Tatler*. Ver Bickerstaff en Referencias.

piadada. El buen humor del periodista inglés, en cambio, le permitió inmiscuirse tanto en el secreto de sus propios asuntos como en el de los demás. Una joven, al otro lado del Temple Bar[1], no quiere ser vista consultando su espejo insistentemente, pero el señor Bickerstaff toma buena nota de ello; y tiene la primicia de los síntomas de la *belle* pasión, mientras aparece cualquier joven caballero en el extremo oeste de la ciudad. Las salidas y llegadas de las viudas con apuestos acompañantes —ya sea para enterrar su pena en el país, o para procurar un segundo marido en la ciudad— se registran puntualmente en sus páginas. Él está bien informado de las célebres bellezas de la época anterior a la corte de Charles II; y el anciano caballero —como él mismo finge— a menudo se vuelve un romántico al relatar «los desastrosos golpes que sufrió su juventud» desde la mirada de sus ojos brillantes, y sus caprichos inexplicables. En particular, él vive con una secreta satisfacción del recuerdo de una de sus amantes, que lo dejó por un rival más rico, pero ahora le reprocha constantemente a su marido, con motivo de cualquier disputa entre ellos: «¡Yo, que podría haberme casado con el famoso señor Bickerstaff, a ser tratada de esta manera!».[2] El club de Trumpet[3] consiste en un conjunto de personas casi tan dignas de conocerse como él. La procesión del juez de paz, el noble de la comarca, el escudero del campo, y el joven caballero, su sobrino, que vino a esperarlo en su despacho, en semejante forma y ceremonia, no parece haber resuelto

1 Temple Bar era la famosa entrada antes del Temple de Londres, que anteriormente dividía la calle Fleet de la calle Strand.

2 Steele, Richard (1709) *The Tatler*, Nº 107, December 15.

3 Steele, Richard (1710) «The Club at The Trumpet», *The Tatler* Nº 132, February 11.

el orden de su precedencia a esta hora;[1] y debo esperar que el tapicero y sus compañeros, que solían tomar sol en el Green Park, y que rompieron su descanso y fortunas para mantener el equilibrio de poder en Europa, tengan oportunidad de inmortalidad como algunos políticos modernos. El propio señor Bickerstaff es un caballero y un erudito, un humorista y un hombre de mundo, con una gran cantidad de sutil *naïveté*[2] sobre él. Si sale a caminar y se ve sorprendido por una tormenta, hace las paces por este accidente de mala suerte con una crítica sobre la tormenta en Virgilio, y concluye con una copia burlesca de los versos sobre una ciudad lluviosa. Nos entretiene, cuando sale de su propio cuarto, con una cita de Plutarco, o una reflexión moral; del *Grecian Coffee House* con las ideas políticas, y del *Wills Coffe House*, o del *Temple*, con los poetas y los jugadores, los novios y hombres de ingenio y el placer por la ciudad.[3] Leyendo las páginas de *The Tatler*, nos parece como si nos trasladáramos de pronto a la época de la reina Anne, de postizas y extraordinarias pelucas. Todo el aspecto de nuestra vestimenta y nuestros modales sufre una metamorfosis encantadora. Nos sorprendemos con el crujir de aros y el resplandor de las hebillas. Los galanes y las preciosas mujeres son de una especie muy diferente

1 Una nota al pie remite al Nº125 de *The Tatler*. El pasaje, sin embargo, no se encuentra ahí, sino en el Nº 86, del 26 de octubre de 1709.

2 *ingenuidad*.

3 El *Grecian Coffee House* era un antiguo café de Londres establecido por un marinero griego, un tal George Constantine, a mediados del siglo XVII. Luego de mudarse a Devereux Court, fue muy frecuentado por los ensayistas ingleses, durante el siglo XVIII. El *Wills Coffe House* —llamado así en honor a William Urwin, su primer propietario— estaban en el lado norte de Russell Street.

de lo que son en la actualidad; distinguimos a los elegantes, a los inteligentes y a los tipos apuestos, a medida que pasan por las vidrieras del señor Lilly en el Strand[1]; se nos presenta a Betterton y a la señora Oldfield detrás de escena; nos familiarizamos con las personas y las actuaciones de los señores Will Estcourt o Tom Durfey; escuchamos una disputa en una taberna sobre los méritos del duque de Marlborough, o el mariscal Turenne; o estamos presentes en el primer ensayo de una obra de Vanbrugh, o la lectura de un nuevo poema de Alexander Pope.[2] El privilegio de transportarnos virtualmente al pasado es aún mayor que el de visitar lugares distantes de la realidad. Vale la pena ver Londres, hace cien años, mucho más que ver París en la actualidad.

Se dirá que todo esto se encuentra, en el mismo o mayor grado, en *The Spectator*, pero no lo creo, pues cuanto menos hay en este último una proporción mucho mayor de lugares comunes. Yo siempre he preferido, por este motivo, a *The Tatler* que a *The Spectator*. Ya sea porque me haya familiarizado más temprano o mejor con uno que con el otro, el placer que siento al leer estas dos obras admirables no está en proporción a su reputación comparativa. *The Tatler* contiene solo la mitad de números y, me atrevo a decir, casi la misma cantidad de excelencia en

1 Charles Lillie (Lilly) era un perfumista que tenía su negocio en la esquina de los edificios Beaufort, en la calle Strand.

2 Thomas Betterton (1635-1710), actor y director de teatro; Anne Oldfield (1683-1730), actriz; Will Estcourt (1668-1712), dramaturgo y actor; Thomas d'Urfey (Tom Durfey) (1653-1723), dramaturgo y cantante; John Churchill, duque de Marlborough (1650-1722), político y militar inglés; Enrique de la Tour d'Auvergne-Bouillon (1611-1675), más conocido como el mariscal «Turenne»; Sir John Vanbrugh (1664-1726), dramaturgo y arquitecto inglés.

cuanto al ingenio y el juicio. «Las primeras publicaciones vivaces» están ahí; tiene más del espíritu original, más de la frescura y el sello de la naturaleza. La caracterización de los personajes y los golpes de humor son más ciertos y frecuentes; las reflexiones que sugieren brotan más de la ocasión y se alargan menos en disertaciones regulares. Se parecen más a las observaciones que se producen en una conversación sensata y menos a las de una conferencia. Algo se deja a la comprensión del lector.

Steele parece haber entrado en su estudio, principalmente, para fijar lo que observó fuera. Addison parece haber pasado la mayor parte de su tiempo en el suyo, y haber desplegado y extendido los indicios que tomó prestados de Steele, o a lo sumo de la naturaleza. Estoy lejos de querer despreciar el talento de Addison, pero estoy ansioso por hacer justicia con Steele, que acaso era, sobre todo, un escritor menos artificial y más original. Las descripciones humorísticas de Steele parecen bocetos sueltos o fragmentos de una comedia; las de Addison más bien son los comentarios o las paráfrasis ingeniosas del texto genuino. Los personajes del club —no solo en *The Tatler*, sino también en *The Spectator*— fueron perfilados por Steele. Ese de Sir Roger de Coverley[1] se encuentra entre ellos. Addison se ha ganado, sin embargo, el honor inmortal por su manera de colmar este último personaje. ¿Quién puede olvidar o ser insensible a las inimitables e indescriptibles gracias, y a los variados rasgos de la naturaleza y de viejo personaje inglés que hay en él; a sus virtudes sin pretensiones y sus amables debilidades; a su modestia, generosidad, hospitalidad y excéntricos caprichos; al respeto de sus vecinos y al afecto de

1 Ver Coverley en Referencias.

sus empleados domésticos; a su díscola, desesperanzada y secreta pasión por su enemiga justa, la viuda, en la que hay más de romance real y verdadera delicadeza que en un millar de cuentos de caballería andante —donde percibimos el agitado rubor de su mejilla, el titubeo al hablar de sus aires hechizantes y «la blancura de la mano»[1]—; a los estragos que hace entre el juego en su vecindario; a su discurso desde el banquillo, para mostrar a *The Spectator* lo que se piensa de él en el país; a su rechazo para ser presentado como un ejemplo moral, y acabar siendo puesto en la picota[2]; a su suave reproche de la carga de un gitano que le dice que «tiene una viuda en su línea de la vida»[3]; a sus dudas sobre la existencia de la brujería y la protección de las brujas reputadas; a su relato de los retratos de la familia notoria y su elección de un capellán; a que se duerma en la iglesia y su reprensión de John Williams, en cuanto se recuperó de su siesta, por hablar durante el sermón?[4]

Los personajes de Will Wimble y Will Honeycomb no se encuentran ni un ápice por detrás de su amigo Sir Roger, en delicadeza y felicidad.[5] La sencillez encanta-

1 *The Spectator* Nº 113: «She has certainly the finest hand of any woman in the world».

2 La expresión que usó Hazlitt fue «Saracen's head», cuya traducción literal sería «que su propia imagen se convierta en cabeza de sarraceno». *Sarraceno* es uno de los nombres con los que, durante la Edad Media, se denominaba de forma genérica a los árabes o a los musulmanes.

3 *The Spectator*, Nº 130: «He has a widow in his line of life».

4 Quizá este John Williams que menciona Hazlitt sea el John Matthews del que habla Addison en *The Spectator*, Nº 112.

5 Will Wimble aparece en los números 108, 119, 122, 126 y 131 de *The Spectator*; mientras que Will Honeycomb, en los números 105, 131, 151 y 156.

dora y oficiosidad animada en uno son afectación graciosa y pretensión cortesana en el otro. ¡Cuánto tiempo ha pasado ya desde que conocí a estos dos personajes en *The Spectador*! ¡Qué amigos tan anticuados que parecen, y sin embargo no me canso de ellos, al igual que muchos otros amigos, ni ellos de mí! ¡Qué etéreas son estas abstracciones de la fluida pluma del poeta en el amanecer de nuestra relación con la vida humana! ¡Qué colores más hermosos proyectan ante nuestra mirada, qué puros permanecen en ella hasta el final, como el arco iris en la nube al anochecer, que ni la implacable mano del tiempo ni la experiencia pueden ensuciar ni disipar! Lástima que no podemos encontrar la realidad, y si lo hiciéramos, el sueño habría terminado. Una vez pensé que conocía a Will Wimble y a Will Honeycomb, pero ellos terminaron por indiferenciarse: los originales en *The Spectator* todavía pueden leerse, palabra por palabra, lo mismo que siempre. ¡Solo tenemos que dar vuelta la página y los encontramos donde los dejamos! Es posible observar que muchas de las piezas más exquisitas de *The Tatler* son de Addison, como «The Court of Honour», y la «The Personification of Musical Instruments», con casi todos esos artículos que forman grupos regulares o series.[1] No sé si es de Steele o de Addison, aunque creo que pertenece al primero,[2] ese retrato de la familia de un viejo conocido de la universidad, en el *Tatler*, donde los niños corren a la puerta para dejar entrar al señor Bickerstaff, y donde el que pierde la carrera se vuelve para contarle al padre que

1 «The Court of Honour» [«Tribunal de Honor»], *The Tatler* Nº 250; «The Personification of Musical Instruments» [«Personificación de Instrumentos Musicales»], *The Tatler* N°s. 153 y 157.

2 *The Tatler*, Nº 95, November 17, 1709.

ha llegado el visitante; y la agradable gradación de incredulidad en el niño familiarizado con la leyenda de *Guy of Warwick*, y los *Seven Champions*, pero que hace un gesto de negación con la cabeza ante la improbabilidad de las fábulas de Esopo.[1] El relato de las dos hermanas, una de las cuales mantenía la cabeza más alta de lo normal, por llevar un par de aros floreados[2]; y ese de la mujer casada que se quejó a *The Tatler* de la negligencia de su marido, con sus respuestas a algunas preguntas *domésticas* que le fueron formuladas, son incuestionablemente de Steele[3]. Si *The Tatler* no es inferior a *The Spectator* como registro de las costumbres y los personajes, es superior a él en el interés de muchas de las historias. Varios de los incidentes relatados allí por Steele nunca se han superado en el patetismo desgarrador de la angustia privada. Podría referirme a los de la amante y su amada, cuando el teatro en el que estaban se incendió;[4] al del novio, que por accidente mata a su novia el día de su matrimonio; la historia del señor Eustace y su esposa;[5] o el bello sueño sobre su propia amante cuando era joven.[6]

Lo que ha dado mayor reputación a *The Spectator* es la gravedad de sus pretensiones, sus disertaciones morales y razonamientos críticos, por los cuales me confieso a mí

1 Guy of Warwick es un héroe legendario que comparten la literatura inglesa y la francesa. *Seven Champions* [*Los siete campeones*] refiere a las biografías de siete santos de países distintos. A fines del siglo XVI, el escritor Richard Johnson reunió sus leyendas en *The Famous Historie of the Seven Champions of Christendom*.

2 *The Tatler* Nº 104, December 7, 1709.

3 *The Tatler* Nº 82, October 17, 1709.

4 *The Tatler* Nº 94, November 14, 1709.

5 *The Tatler* Nº 172, May 15, 1710.

6 *The Tatler* Nº 1 17, February 6, 1710.

mismo menos edificado que por otras cosas, de las que se cree más ligeras. Los sistemas y las opiniones cambian, pero la naturaleza es siempre cierta. Es el tono moral y didáctico de *The Spectator* lo que nos hace pensar en Addison —de acuerdo con el sarcasmo de Mandeville— como «un cura con peluca».[1] Muchos de sus ensayos morales son, sin embargo, exquisitos y muy acertados. Tales son las reflexiones sobre la alegría, sobre la Abadía de Westminster, sobre el Royal Exchange y, particularmente, algunas muy conmovedoras sobre la muerte de una joven en el cuarto volumen.[2] Estos, si se me permite, son la perfección del sermoneo elegante. Sus ensayos críticos no son tan buenos. Yo prefiero la selección ocasional de hermosos pasajes poéticos de Steele —sin ninguna afectación de análisis de sus bellezas—, a las teorías más finamente hiladas de Addison. La mejor crítica en *The Spectator*, esa sobre los Cartones de Raphael, de los cuales el señor Fuseli[3] mismo ha acogido con gran espíritu en sus conferencias, son de Steele.[4]

Le debía este reconocimiento a un escritor que tantas veces me ha puesto de buen humor conmigo mismo, y

1 El sarcasmo lo mencionó Samuel Johnson en *Lives of the English Poets*: «The remark of Mandeville, who, when hi had passed an evening in his company, declared that he was a parson in a tye-wig, can detract little from his caracter [...]». Cf. el segundo volumen de la edición de George Birkbeck Hill (Oxford, Clarendon Press, 1905, p. 123).

2 *The Spectator* Nº 26, March 30, 1710; Nº 69, May 19, 1710.

3 Henry Fuseli (1741-1825) fue un pintor y crítico de arte suizo-inglés. Sobre los Cartones de Raphael ver *The Spectator* Nº 226, 19 de noviembre de 1711.

4 El estilo antitético y paradojal que Burke quería tanto, en el que el epíteto es una aparente contradicción del sustantivo —como «sumisión orgullosa y obediencia digna»— creo que en primer lugar se encuentra en *The Tatler*. [Nota de Hazlitt]

con todo lo mío, cuando pocas cosas podían hacerlo, y cuando los tomos de casuística e historia eclesiástica —con los que los pequeños volúmenes de *The Tatler* estaban rodeados y abrumados, en la única biblioteca a la que tuve acceso cuando era muchacho— habían intentado en vano tranquilizarme. No hace mucho tuve en mis manos, por favor de un amigo, una copia original de la edición en cuarto de *The Tatler*, con una lista de los suscriptores. Es curioso ver algunos nombres casi difíciles de imaginar ahí —el de Sir Isaac Newton es uno de ellos—, incluso para observar el grado de interés provocado por algunos apellidos que transgredían las reglas del *Herald's College*[1]. ¡Un nombre literario dura tanto como toda una raza de héroes y sus descendientes! *The Guardian*, que siguió a *The Spectator*, fue inferior a él, como puede suponerse.

El giro dramático y conversacional que constituye el rasgo distintivo y el mayor encanto de *The Spectator* y de *The Tatler* está bastante perdido en *The Rambler* del Dr. Johnson. Ningún personaje asumido arroja suficiente luz sobre la vida humana, ni tampoco el propio autor despliega ninguna de forma directa. *The Tatler* y *The Spectator* están compuestos, digamos, por notas y memorandos de los eventos e incidentes del día, con estudios terminados de modo natural y personajes frescos de la vida, sobre los cuales el escritor moraliza, y repiensa, cuando vuelven ante él; *The Rambler*, en cambio, es una colección de ensayos morales, o tesis escolásticas, escritos sobre temas determinados, de los cuales los personajes e incidentes individuales no son más que ilustraciones artificiales,

1 El *Herad's College*, también conocido como *College of Arms*, es la máxima autoridad heráldica del Reino Unido. Está situado en Londres y fue fundado por Richard III en 1484.

traídos para dar un cierto alivio a la sequedad de la discusión didáctica. *The Rambler* es un espléndido e imponente libro de recortes sobre temas generales, y de la retórica declamación en la conducta y el negocio de la vida humana. En este sentido, casi no hay ninguna reflexión que se haya sugerido sobre estos temas que no se encuentre en esta célebre obra, y no hay, tal vez, casi ningún reflejo que ya no haya sido sugerido y desarrollado por otro autor, o en el curso común de la conversación. La riqueza de la masa intelectual amontonada aquí es inmensa, pero es más bien el resultado de la acumulación gradual, el producto del intelecto general, trabajado en la mina del conocimiento y la reflexión, antes que excavada de la cantera y arrastrada a la luz por la industria y la sagacidad de una sola mente. No estoy diciendo que el Dr. Johnson fuera un hombre sin originalidad, comparado con el curso ordinario de las mentes de los hombres, pero no fue un hombre de pensamiento o genio original, en el sentido en que lo fueron Montaigne o Lord Bacon. No abrió ninguna nueva veta de mineral precioso, ni iluminó ninguna piedra de tamaño poco común y brillo inigualable. Rara vez nos encontramos con algo que «nos dé una pausa»; no nos permite pensar por primera vez. Sus reflexiones se presentan como reminiscencias; no molestan la marcha ordinaria de nuestros pensamientos; apresan nuestra atención por la majestuosidad de su aspecto y lo costoso de su atuendo, pero pasan y se mezclan con la multitud de nuestras impresiones. Después de cerrar los volúmenes de *The Rambler*, no hay nada que recordemos como una nueva verdad adquirida, nada estampado indeleblemente en la memoria; ni hay ningún pasaje al que queramos recurrir, que encarne algún principio u ob-

servación conocidos, con tal fuerza y belleza que solo se pueda hacer justicia a la idea con las palabras del propio autor.

Tales son, por ejemplo, muchos de los pasajes que se encuentran en Burke, que brillan por su propia luz, no pertenecen a ninguna clase, no tienen contraparte ni nada que los iguale, y de los que podemos decir que ¡nadie más que él podría haberlos escrito! No hay la misma audacia de proyección, ni el dominio de la ejecución en Johnson. En el uno, la chispa del genio parece haber cumplido con su materia afín: el eje es veloz; el bifurcado rayo viste de sonrisas espantosas la cara de la naturaleza, y el ruidoso trueno retumba lejos de la ruina que el rayo deja. El estilo del Dr. Johnson, por el contrario, se parece más bien al retumbar de la mímica de un trueno en una de nuestras salas de teatro; y la luz que arroja sobre un tema es como el efecto deslumbrante del fósforo, o un *ignis fatuus*[1] de las palabras. Hay una gran diferencia, sin embargo, entre la originalidad perfecta y el perfecto lugar común: ni las ideas ni las expresiones son triviales, porque no son del todo nuevas. Son valiosas, y deben repetirse, si no se han vuelto muy comunes; y el estilo de Johnson, tanto del razonamiento como de las imágenes, se encuentra a medio camino entre la novedad sorprendente y el insípido lugar común. Johnson tiene tanta originalidad de pensamiento como Addison; pero también quisiera tener su familiaridad con la ilustración, su conocimiento del personaje y su delicioso humor. Lo que más distingue al Dr. Johnson de otros escritores es la pompa y la uniformidad de su

1 *fuego fatuo.* En algunos países de Latinoamérica el fenómeno natural del *ignis fatuus* devino en la leyenda de la *luz mala*, nombre popular con el que se suele llamar aquel fenómeno.

estilo. Todos sus períodos se funden en el mismo molde, son del mismo tamaño y forma, y por consiguiente tienen poca aptitud para la variedad de cosas que afirma tratar. Sus temas son familiares, pero el autor está siempre sobre zancos. No tiene ni gusto ni simplicidad, y sus esfuerzos en parecer jocoso, en parte, nos hacen recordar unas líneas de Milton:

> el elefante, para entretenerlos, hacía gala de su fuerza y enroscaba su flexible trompa[1]

Sus cartas de corresponsales, en particular, son más pomposas y difíciles de manejar que lo que él escribe en propia persona. Esta falta de naturalidad y variedad de forma, después de que los primeros efectos de novedad y sorpresa se terminan, creo que ha sido perjudicial para el tema. Es necesario el poder general, no solo para complacer, sino para instruir. La monotonía de estilo produce una aparente monotonía de ideas. Lo que es realmente atendible y valioso se pierde en la ostentación vanidosa y el circunloquio de la expresión; para cuando advertimos que los mismos esfuerzos y pompa otorgados a las partes más importantes del discurso se emplean en las más insignificantes, nos cansamos de distinguir entre una cosa y otra, y estamos dispuestos a confundir el oropel y la grandilocuencia con la inconsistencia de los pensamientos. Así, a partir de la naturaleza imponente y oracular del estilo, al principio los lectores se ven tentados a imaginar que las especulaciones de nuestro autor son pura sabiduría y profundidad; luego advierten el error en algunos casos, y suponen que son todos lugares comunes, ocultos

1 Milton, John (1667) *Paradise Lost* IV, 345-347.

bajo la verborrea y la pedantería; y en ambos se equivocan. La culpa del estilo del Dr. Johnson es que reduce todas las cosas al mismo nivel artificial y sin sentido. Destruye la diferencia que anida en los matices, la asociación entre las palabras y las cosas. Es una paradoja e innovación perpetua. Condesciende a lo familiar hasta que nos avergonzamos de nuestro interés en eso: expande lo pequeño hasta que se vea grande. «Si tuviera que escribir una fábula de pequeños peces», como dijo Goldsmith de él, «los haría hablar como grandes ballenas».[1] No podemos distinguir los objetos más familiares en sus descripciones de ellos, como tampoco podemos distinguir un rostro bien conocido bajo una enorme máscara pintada. La estructura de sus frases —que fue de su propia invención y, en general, imitada desde entonces— es una especie de rima en prosa, donde una cláusula responde a otra en medida y cantidad, como el etiquetado de sílabas al final de un verso; el cierre del período sigue tan mecánicamente como la oscilación de un péndulo, el sentido se equilibra con el sonido; cada frase, que gira alrededor de su centro de gravedad, está contenida en sí misma como una copla, y cada párrafo en sí forma una estrofa.

El Dr. Johnson también es un gran equilibrista en temas de moral. Nunca alienta la esperanza, pero la contrarresta con el miedo; nunca provoca una verdad, pero sugiere alguna objeción en respuesta a ella. Se aferra y suelta alternativamente la pista de la razón, para no involucrarse en los laberintos del infinito error: busca su propia confianza y la de sus compañeros. No se atreve a fiarse de sí mismo con las impresiones inmediatas de las cosas, por

1 Boswell, James (1791) *Boswell's Life of Johnson.* Edited by R. W. Chapman. Oxford University Press, 1953, p. 524.

temor a poner en peligro su dignidad; o seguirlas en sus consecuencias, por temor a verse comprometido por sus prejuicios. Su timidez es el resultado, no de la ignorancia, sino de la aprehensión morbosa. «Corre dando una gran vuelta y sigue en casa»[1]. Sus escritos no hacen avances en ningún sentimiento ni modo de razonar. Fuera de los límites de la autoridad establecida y de los dogmas recibidos, todo es escéptico, flojo y esporádico: parece que en la imaginación fortalece el dominio del perjuicio, ya que debilita y disipa el de la razón; y alrededor de la roca de la fe y el poder, en cuyo borde duerme incómodo y con los ojos vendados, las olas y las nubosas masas de incerteza y peligrosa opinión rugen y se agitan sin cesar. Su *Rasselas* es la especulación moral más melancólica y debilitante que jamás se haya hecho.[2] Dudoso de las facultades de su mente, como de sus órganos de la visión, Johnson confió solo en sus sentimientos y sus miedos. Cultivó una creencia en las brujas como un resguardo frente a las evidencias de la religión; abusó de Milton y frecuentó a Lauder, a pesar de su aversión hacia sus compatriotas, como un paso para asegurar la autoridad establecida de la iglesia y el estado. Esto no venía ni de un recto sentimiento ni de una sólida lógica.

El registro más triunfal de los talentos y personajes de Johnson se encuentra en la biografía que Boswell escribió sobre él. El hombre era superior al autor. Cuando dejó a un lado su pluma, a la que consideraba un estorbo, no solo llegó a ser erudito y reflexivo, sino también

1 Cowper, William (1785) *The Task*. IV, 119.

2 *Rasselas*, cuyo título original fue *The Prince of Abissinia. A Tale.* (1759) es un relato filosófico y uno de los trabajos más leídos de Samuel Johnson.

agudo, ingenioso, divertido, natural y sincero; además de abundante y determinado, «el rey de los buenos compañeros y elegido de los ancianos»[1]. Hay tantas réplicas inteligentes, observaciones profundas e interesantes invectivas que se encuentran en ese «inventario de todo lo que dijo», según Boswell, igual que se encuentran en cualquier hombre célebre. La vida y la obra dramática de su conversación contrastan con su obra escrita. Sus poderes naturales e indisimuladas opiniones se manifestaron en un trato amistoso. En público, practicó con el florete; en privado, desenvainó la espada de la controversia, y fue el «temperamento del Ebro». El afán de la oposición lo despertó de su letargo natural y su timidez adquirida; devolvió golpe por golpe; y ya fuera el juicio de discusión o ingenio, ninguno de sus rivales pudo presumir mucho del encuentro. Burke parece haber sido la única persona que tuvo una oportunidad con él; y es el pecado imperdonable de la obra de Boswell, que haya omitido deliberadamente los combates de fuerza y habilidad entre ambos. Goldsmith preguntó, «¿Se mete en un tema como una serpiente, como lo hace Burke?»[2] Y cuando estuvo agotado por la enfermedad, él mismo dijo: «Si ese Burke estuviera ahora aquí, me mataría»[3]. Hay que observar que el estilo coloquial de Johnson fue tan directo y franco, como su estilo de escritura fue enrevesado y sombrío. Como cuando Topham Beauclere y Langton le golpearon a su puerta, a las tres de la mañana, y él

1 Burns, Robert (1792) «Auld Rob Morris», *The Works of Robert Burns; With an Account of his Life, and a Criticism on his Writings*. Vol. IV. Liverpool, 1800, p. 25.

2 Boswell 1791, ídem, p. 547.

3 Boswell 1791, ídem, p. 696.

salió con el atizador en la mano, pero al verlos, exclamó: «¡Ah, son ustedes, muchachos! ¡Vamos a divertirnos!»[1]. Y luego reprochó a Langton, que era de un estilo literario afeminado, porque los abandonaba con la excusa de tener un compromiso «con unas chicas *sin ideas*»[2]. ¡Qué palabras son esas que salen de la boca del gran moralista y lexicógrafo! Sus buenas acciones fueron tantas como sus buenas razones. Sus hábitos domésticos, su ternura a los criados y la disposición para obligar a sus amigos; la cantidad de té fuerte que bebió para mantener a raya los pensamientos tristes; sus muchos trabajos comenzados de mala gana e indecisamente abandonados; su honesto reconocimiento a su debilidad propia, y la indulgencia hacia la de los demás; su arrojarse de nuevo en el carruaje con Boswell, diciendo: «Ahora creo que soy un tipo de buen humor»[3], aunque nadie lo creyera así, y sin embargo lo era; su renuncia a la sociedad de Garrick y sus actrices, y su razón para ello; su cena con John Wilkes y su bondad para con Goldsmith; sentar a las jóvenes sobre su rodilla en el restorán Mitre, para darles un buen consejo, situación en la que, si no se explica, se lo confundiría con Falstaff[4]; y la última y más noble, el llevar a la desafortunada víctima de la enfermedad a sus espaldas a través de la calle Fleet: un acto que nos hace recordar la parábola del buen samaritano.

Todos estos sucesos, y otros innumerables, le hacen ganar el cariño del lector, y debe ser recordado para su honor duradero. Tenía defectos, pero están enterrados

1 Boswell 1791, ídem, p. 176.
2 Boswell 1791, ídem, p. 177.
3 Boswell 1791, ídem, p. 626.
4 Boswell 1791, ídem, p. 438.

con él. Tenía sus prejuicios y sus sentimientos intolerantes; pero ya sufrió bastante en el conflicto que le provocaron en su conciencia. Porque si ningún hombre puede ser feliz en el libre ejercicio de su razón, ningún hombre sabio puede ser feliz sin ella. Los suyos no eran prejuicios hipócritas, sin razón y sin tiempo; sino profundos, entretejidos, imposibles de erradicar —a no ser con la vida y la esperanza—, que encontró necesarios para su propia paz mental, y también para la paz del mundo. No lo odio, sino que lo quiero por ellos. Estaban entre él y su conciencia; y deben dejarse en el tribunal superior, «donde reposan, con temblorosa esperanza, el seno de su Padre y su Dios». En una palabra, ha dejado tras de sí a pocos hombres más sabios o mejores.

La manada de sus imitadores mostró lo que él era por los desproporcionados resultados de ellos. Los ensayistas del periódico que siguieron a *The Rambler* son y merecen ser poco leídos en la actualidad. *The Adventurer*, de Hawksworth, es completamente trivial e insípido, imitando todos los defectos de estilo de Johnson, sin nada que los disculpe. A menudo, las frases carecen absolutamente de sentido; y la mitad de cada una podría dejarse en blanco. *The World* y *The Connoisseur*, que siguieron, son un poco mejores; y en el último hay una buena idea, la de un hombre de salud mediocre, que juzga el rango de cada persona a partir de la salud que tenga, y se inclina ante un mendigo robusto de miembros sanos y tez rubicunda, mientras le da la espalda a un caballero valetudinario.[1]

1 Hazlitt se refieren a un artículo de Edward Moore aparecido en el Nº 176 de *The World*, no en *The Connoisseur*.

El *Citizen of the World*, de Goldsmith, al igual que todas sus obras, lleva el sello de la mente del autor. No «se trata de una reputación sin el sello del mérito»[1]. Él es más observador, más original, más natural y pintoresco que Johnson. Su trabajo está escrito en el modelo de las *Persian Letters*;[2] y se las ingenia para dar una visión abstracta y algo desconcertante de las cosas, al oponerse a predisposiciones extranjeras a las nuestras, y así despojar a los objetos de sus disfraces habituales. Si la verdad se obtiene a partir de esta colisión de contradictorios absurdos, no lo sé; pero confieso que, a mi llano entendimiento, el proceso es demasiado ambiguo y complejo para ser muy divertido. Para una lectura ligera de verano, es como entrar en un jardín lleno de trampas y peligros. Se da necesariamente lugar a paradojas, y hay algunas muy audaces en los ensayos, que someterían a un autor menos autorizado a un no muy agradable tipo de *censura literaria*.[3] Así, el filósofo chino exclama muy imprudentemente: «Los bonzos y sacerdotes de todas las religiones mantienen la superstición y la impostura: todas las reformas empiezan con los laicos»[4]. Goldsmith, sin embargo, se mantuvo firme en su creencia práctica y pudo refutar extravagancias especulativas con impunidad. Hay una notable diferencia en este sentido entre él y Addison, quien si atacó la autoridad, se encargó

1 Shakespeare, William (1600) *The Merchant of Venice*, acto II, escena 9.

2 Lyttelton, George (1735) *Letters from a Persian in England to his Friend at Ispahan* [*Cartas persas*], 1735.

3 En español, en el original.

4 Goldsmith, Oliver (1760-1761) *The Citizen of the World*. A partir de las *Collected Works of Oliver Goldsmith*. Vol. II. Edited by Arthur Friedman. Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 49, l. 15. [Letter X].

de tener el sentido común de su lado, y nunca arriesgó nada ofensivo para los sentimientos de los demás, o en la fuerza de su propia opinión discrecional. Hay otro inconveniente en esta suposición de un carácter exótico y tono de sentimiento, que produce una inconsistencia entre el conocimiento que el individuo ha demorado en adquirir, y que el autor está obligado a comunicar. Así, el chino no ha estado en Inglaterra tres días antes de que él esté familiarizado con los personajes de los tres países que componen este reino, y se los describe a su amigo a nivel cantonal, mediante extractos de los diarios de cada metrópoli. La nacionalidad de los escoceses es ridiculizada así: «*Edimburgo*. Estamos seguros de que cuando decimos que Saunders M'Gregor, ejecutado recientemente por robo de caballos, no es nativo de Escocia, sino que nació en Carrickfergus»[1]. Ahora, esto es muy bueno; pero ¿cómo pudo nuestro filósofo chino averiguarlo por instinto? Beau Tibbs, un personaje destacado en esta pequeña obra, es el mejor ilustrador desde los tiempos de Addison; sin igual en sus galas, su vanidad y su pobreza.[2]

Solo me resta mencionar los nombres de *The Lounger* y *The Mirror*, a los que los admiradores de Henry Mackenzie, su autor, compararon con Sterne, por el sentimiento, y con Addison, por el humor. No voy a entrar en estas analogías ahora, pero sé que la historia de La Roche no

1 Goldsmith, ídem, p. 36, ls. 8-10. [Letter V].

2 El *Citizen of the World* de Goldsmith es la compilación de cartas escritas por un imaginario filósofo chino, Lien Chi Altangi, de visita en Londres, en las que comenta la vida y modales de los ingleses, con bocetos de personajes como «Beau Tibbs», una persona insignificante que afirma conocer a las grandes personalidades. Cf. Letters XXIX, LIV, LV y LXXI.

se parece a la de Le Fevre, ni la centésima parte es tan buena.[1] ¿Digo esto por perjuicio hacia el autor? No, porque yo he leído sus novelas. De *The Man of the World* no puedo pensar tan favorablemente como de algunas otras; ni me detendré aquí en las pintorescas y románticas bellezas de *Julia de Roubigné*, la favorita del autor de *Rosamond Gray*,[2] desde la primera hora; pero de *The Man of Feeling* quisiera hablar con gratos recuerdos[3]: tampoco es posible olvidar al sensible, irresoluto e interesante Harley; y a la figura solitaria de la señorita Walton, que flota en la línea del horizonte, tenue y etérea, el sueño diurno de la juvenil fantasía de su amante, ¡mucho mejor que todas las realidades de la vida!

«On the Periodical Essayists»,
Lectures on the English Comic Writers. Delivered at the Surry Institution, London, Printed for Taylor and Hessey, 1819, pp. 177-207.

1 Cf. los números 42, 43 y 44 de *The Mirror*, para La Roche; y *Tristram Shandy* VI, 6, para Le Fevre.

2 Lamb, Charles (1798) *Rosamond Gray*.

3 Estas tres novelas: *The Man of the World* [*El hombre del mundo*] (1773), *Julia de Roubigné* (1777) y *The Man of Feeling* [*El hombre sentimental*] (1771) son de Henry Mackenzie.

Sobre los ensayos de William Hazlitt (1821)

Charles Lamb

Charles Lamb nació en Inner Temple, Londres, en 1775. De chico, su hermana Mary, once años mayor que él, le transmitió el gusto por la lectura. Luego se educó en Christ's Hospital, una escuela tradicional inglesa, donde conoció y trabó *amistad con Samuel Taylor Coleridge*. En 1792 consiguió un empleo contable en la Compañía Británica de las Indias Orientales, trabajo que realizó durante años y que no le impidió desarrollar su vocación literaria. Al igual que su hermana, sufría trastornos mentales, tanto es así que estuvo internado en un neuropsiquiátrico en 1795. Un año más tarde, en un rapto de locura, Mary asesinó a su madre a cuchillazos y casi mata a su padre. Charles evitó que su hermana fuera a prisión, a cambio de hacerse responsable de ella. En 1798 publicó su novela *Rosamund Gray* y un año más tarde murió su padre. A partir de entonces, los hermanos Charles y Mary se fueron a vivir juntos. La cercanía con su hermana terminó en una mutua colaboración, de la cual surgieron libros como *Tales from Shakespeare* (1807). Además de Coleridge, fue amigo de William Wordsworth, Leigh Hunt y William Hazlitt. A partir de 1820, y bajo el seudónimo de

Elia, Charles Lamb comenzó a publicar una serie de ensayos en *The London Magazine*, cuya primera compilación llevó por título *Elia* (1823) y luego *The Last Essays of Elia* (1833). Por estas dos compilaciones, Lamb fue reconocido como una de las más altas expresiones del ensayo inglés.

El siguiente texto es un fragmento de una reseña inédita sobre *Table-Talk*, el libro de William Hazlitt publicado ese mismo año, 1821. Lamb repasa rápidamente los antecedentes de la escritura ensayística para referirse y ponderar el estilo de Hazlitt, y la propia idea de *Table-Talk,* cuya traducción sería *charla informal* o *conversación de sobremesa.* Traduzco a partir de la primera edición del fragmento, hecha por Roy Park en *Lamb as Critic* (1980).

Un conjunto de ensayos misceláneos, sin importar lo bien ejecutado que esté en sus partes, si no tiene algún carácter penetrante que le dé cierta unidad, suele ser tan atormentador como un conjunto de aforismos o un libro picaresco. Los padres de la escritura ensayística de la Antigüedad y hasta los tiempos modernos —Plutarco en cierta medida, y Montaigne sin medida ni piedad— impusieron sus propias peculiaridades personales a sus temas. Por este acierto se conservan. El autor de *The Rambler*, de una manera menos directa, ha logrado el mismo efecto. Sin profesar la egolatría, su obra es tan esencialmente ególatra como la de ellos. Samuel Johnson reparte opiniones, procurando que uno las tome como argumentos, y está constantemente sugiriendo sus propios puntos de vista como verdades universales. Este es el encanto que nos une a sus escritos, y no cualquier convicción firme que tengamos de la solidez de su pensamiento. Es posible que algunos de esos artículos —que generalmente se consideran un fracaso en *The Rambler*, debido a sus tediosas frivolidades, por ejemplo, o sus toscos esfuerzos por ser ágiles— atenúen el efecto general, pero sigue siendo mejor que sustituirlos por otros más adecuados al género. Si Johnson hubiera tomado a su amigo Goldsmith como socio, y entre ambos hubieran publicado sus textos alternativamente, el mundo habría salido ganando con el arreglo, pero ¡qué masa tan heterogénea habría presentado aquella obra!

Ensayistas de otra clase —igualmente impresionados por las ventajas de este tipo de atractivo para el lector,

aunque más hábiles en apartarse del fastidio de una insistente autoreferencia— crearon para sí mismos un *personaje ideal* que, bajo la serie enmascarada de un apelativo ficticio, les permitió una licencia plena a la hora de publicar sus humores y opiniones peculiares. Verdades de las que el mundo se hubiera sorprendido en los labios del alegre capitán Steele, las aceptó fácilmente de la pluma del viejo Isaac Bickerstaff[1]. Pero la estirpe de los Bickerstafts, tal como comenzó, ¡ay! expiró con él. En efecto, mostró algunas débiles chispas de renacimiento en Nestor Ironside, pero pronto se apagó.[2] Addison había intervenido con su ingenio, sus críticas, su moralidad —las frías generalidades que extinguen el humor— y el *The Spectator* y su sucesor fueron poco más que un manojo de ensayos —valiosos en verdad, e incluso más elegantes que todo cuanto los podamos elogiar—, pero cohesionados por principios de unión muy endebles. De hecho, usamos la palabra *Spectator*, y nos referimos a un libro. Suspiramos al mencionar al *The Tatler*, y pensamos en Isaac Bickerstaff. Sir Roger de Coverley, Will Wimble y Will Honeycomb vivirán por siempre en nuestra memoria, pero ¿quién es su *amigo silencioso*?[3] No sabemos nada de él, salvo que nunca abre la boca. Escribe muy bien sobre todos los temas, excepto sobre sí mismo. Pone todas

1 Richard Steele, a causa de su participación en la guerra del rey Guillermo contra Francia, había ascendido al rango de capitán en 1699. Unos años más tarde, en 1705, dejó el ejército. Isaac Bickerstaff era el seudónimo bajo el cual publicaba Richard Steele en *The Tatler*. Ver Bickerstaff en Referencias.

2 Nestor Ironside, editor del *The Guardian*, fue otro de los pseudónimos de Richard Steele.

3 Sir Roger de Coverley, Will Wimble y Will Honeycomb eran algunos los personajes que Joseph Addison compuso para *The Spectator*.

las cosas bajo una luz adecuada, pero no vemos nada a través de sus gafas. No colorea con sus propias tonalidades. Desliza sus lucubraciones como si fuera un viejo, un viejo soltero para colmo, y un humorista. Nos dicen que el *The Spectator* también *es* todo esto. Pero un hombre joven —un joven casado incluso, o cualquier persona sin otra característica que la astucia general y el poder de observación— hubiera hilvanado mejor todo ese conjunto discordante de artículos, que ahora llaman el padre de *The Spectator*.[1] De hecho, describe con la mayor felicidad todas las edades y condiciones de los hombres, pero él mismo no parece tener ninguna edad ni condición peculiar. Escribe, se nos dice, porque no se atreve a hablar, pero la razón por la que no se atreve a hablar es un enigma. Está acostumbrado a las buenas compañías. También es un misterio por qué oculta su nombre, al mismo tiempo que proclama profusamente el de sus compañeros. ¿Fue para alejar aún más cualquier posibilidad de simpatizar con él? ¿Y también nos preguntamos por qué razón, según se nos informa, merodea el misterio de su corta barbilla? Como visitante del Club —una especie de *sombra*— podría haber sacado provecho de esos cortos bocetos, aunque también magistrales, pero la masa de temas, repartida en ocho volúmenes, es realmente demasiado variada y difusa como para poder adquirir una identidad ante esta falta de claridad, ante esta falta de consistencia.

Desde los días de *The Spectator* y *The Guardian*, los ensayistas que han aparecido bajo un nombre ficticio a menudo se han contentado con una breve descripción

1 Recordemos que *The Tatler* se publicó de abril de 1709 a enero 1711, luego de cuyo cierre Richard Steele y Joseph Addison fundaron *The Spectator*, en marzo de 1712.

aspectual y biográfica de su personaje en el primer artículo, haciendo desaparecer así la fantasmal presencia de un editor y dejando que el trabajo avance por sí solo, tan sabia e ingeniosamente como sea posible, sin apoyarse en ninguna pretensión característica o color individual. En un caso particular, los seguidores de Addison fueron engañados durante mucho tiempo. A lo largo de años, después de la publicación de su célebre «Vision of Mirza»[1], ningún libro de ensayos se consideró completo sin una *visión*. Puso al mundo a soñar. Tómese cualquiera de los volúmenes de este tipo, publicados en el último siglo, y uno leerá en dos o tres artículos sucesivos la descripción, con más o menos gravedad, de visiones sobrias de la vida *tal como es*. De pronto, ¡paf!, nos toparemos con una *visión*, sobre la que uno se fue sugestionando de antemano, captada en ciertas abstracciones tales como capitales, fama, riqueza, larga vida, pérdida de amigos, castigo por exilio: un conjunto de denominaciones en parte simples, en parte compuestas, que existen solo como hipóstasis. No se puede pensar en sus esencias fantásticas sin vértigo, o describirlas sin cometer un solecismo. Estos autores no parecen haberse contentado con entretenernos con sus fantasías diurnas, sino que además debemos compartir sus sueños vacíos y vulgares fantasías. El humor, gracias al cielo, transcurrió bastante bien. Esas visiones son cualquier cosa, menos visionarias, porque ¿quién ha soñado alguna vez con la fama, sino de modo metafórico, y que no sea algún orientalista loco? Estas visiones, entonces, tan dócilmente extravagantes, tan góticamente clásicas —estas inspiraciones de la pura malicia premeditada;

1 Addison, Joseph (1711) [«Vision of Mirza»] *The Spectator* Nº 159. Saturday, September 1.

estas literaturas sin corazón y sin sangre; estas «tenues consistencias», dependientes por su personalidad de las grandes cartas, pero escritas en pequeño, al mismo tiempo que las tiernas esencias se desvanecen en abstracciones— se han extinguido felizmente ante el progreso del buen sentido; o bien el absurdo se ha desgastado. De lo contrario, todavía tendríamos que lamentar que el gusto más puro de su inventor se hubiera desviado tan a menudo hacia estos caprichos; o desear, si hubiera optado por una imitación de la extravagancia oriental, que se hubiera limitado a ese ejemplar menos odioso de su habilidad, la alegoría de Mirza.

El autor que tenemos ante nosotros no es, al menos en este aspecto, ningún visionario. Él nos habla a plena luz del día. No viene escondido bajo ningún personaje imaginario. Es de la clase de ensayistas que mencioné al principio. Atrae o repele por la intensa observación individual, el humor y los sentimientos.

El título que el señor Hazlitt ha elegido es bastante característico de sus ensayos.[1] El tono de los mismos es uniformemente conversacional; y no son poco entretenidos, pareciéndose en ocasiones a la *charla* de una persona muy inteligente, cuando comienza a animarse en una alegre fiesta. Uno se imagina que siempre hay presente un contendiente, y siente la disposición de tomar los guantes por sí mismo en nombre de la otra parte en disputa. *Table-Talk* no está calculado para lectores fríos o aprensivos. El pensador promedio sentirá un poco perturbadas sus nociones comunes. Debe prepararse para la recepción de algunas novedades. Los rasgos de carácter destacan

1 Hazlitt, William (1821) *Table-Talk; or, Original Essays* [*Conversación de sobremesa*]. London, John Warren.

en la obra; y no es tanto una serie de tratados bien argumentados, como una audaz confesión o exposición de los sentimientos del señor Hazlitt sobre los temas de los que se ocupa. Es, de hecho, una pieza autobiográfica; e incluso una pieza vigorosa y bien ejecutada. En tanto escritor, Hazlitt adopta el estilo de un hombre descontento casi en todas partes. Esta suposición de un carácter, si no es verdaderamente el suyo propio —como me inclino a creer—, es lo que da fuerza y vida a su escritura.

Fragmento de una reseña inédita sobre *Table-Talk* de William Hazlitt. *Lamb as Critic*. Edited by Roy Park. London, Routledge and Kegan Paul, 1980, pp. 300-303.

Sobre la escritura de ensayos (1863)

Alexander Smith

Alexander Smith fue un poeta escocés. Nació en Kilmarnock, East Ayrshire, aunque los biógrafos dudan si en 1829 o 1830. Sus primeros poemas fueron publicados en *The Glasgow Citizen*, y recién alcanzó renombre con sus *Poems* (1853). Aunque murió muy joven, a los treinta y siete años de edad, dejó un singular volumen de ensayos: *Dreamthorp: A Book of Essays Written in the Country* (1863), de donde tomo el ensayo que aquí traduzco.

Al igual que Schopenhauer, Smith predicó la sutil compensación de todas las cosas: el amo es también el esclavo, el simple barbero de un barrio es también Alejandro, el griego. Al fin del camino, ambos son la misma existencia: alcanzan las mismas penurias y las mismas recompensas. El breve despliegue de esta inmensa filosofía —cuyas raíces se hunden en los *Vedas* y dejan su marca en el propio Montaigne— es el preámbulo a su hipótesis sobre el ensayo, que puede consagrarse a disertar sobre el ataúd de un mendigo, lo mismo que sobre el cortejo fúnebre de un emperador. El don del ensayista es tener ojo para descubrir lo que sugieren las cosas comunes —«encontrar un sermón en los textos más intrascenden-

tes»— y lograr escribirlo bien, pues «del estilo depende el éxito del ensayista». La apología que Smith hace luego de Montaigne, lo es también del egotismo, al que juzgó como una exploración radical de la vida interior, aunque una exploración exigente, pues no es sencillo evitar la jactancia. Sin embargo, Smith halló en el egotismo de Montaigne un tinte paradójico, ya que en esa enfática confesión de sí mismo vio una forma más acabada del velo. La confesión, cuando es tan deliberada, deviene en una máscara. «Si deseas preservar tu secreto: envuélvelo de franqueza». Smith logró comprender la ambivalencia del recurso central de Montaigne, porque advirtió que sus artilugios eran los de la creación literaria.

Ya he descrito mis ambientes y mi modo de vida, y de ambos logré extraer una muy tolerable suma de satisfacciones. El amor en una casa de campo, con una ventana rota para dejar entrar la lluvia, no es mi idea de la comodidad; ni es para mí más digno aquel que se pasea fastuosamente vestido para que, ante semejante presencia, todas las cabezas se descubran y todas las rodillas se flexionen. El oso pardo adelgaza en invierno chupando con cariño sus propias patas; y el amor, alimentándose de sí mismo, muere de inanición. Si tomamos el candelabro de la muerte en nuestras manos, y caminamos a través de las señoriales galerías del mundo, veremos que sus espléndidos despliegues de mobiliario son como las armaduras de oropel y las copas de cartón de un teatro pobre; la fama no es más que una inscripción en una tumba; y la gloria, el blasón melancólico en la tapa de un ataúd. Discutimos ferozmente sobre la felicidad. Uno insiste en que se encuentra en una casa de campo, bajo la sombra que dan los espinos; otro cree que es una dama elegante, caminando sobre paños de oro. La sabiduría, escuchando a ambos, sacude la blanca cabeza y considera que «se puede decir mucho de ambas opciones»[1].

Un sabio refrán dice que «un hombre no puede comer más de lo que pueda agarrar». Todos recibimos de la vida la misma satisfacción. El señor Suddlechops, el barbe-

1 Celsus, Aurelius Cornelius, *Of Medicine, in Eight Books*. Translated, with Notes Critical and Explanatory by James Greive. Revised, with Additional Notes, by George Futvoye. Third Edition. London, T. Chidley, 1837, p. 9.

ro de Seven Dials, es tan feliz como Alejandro al frente de sus legiones.[1] La ocupación de uno es rasurar barbas de siete días; la del otro, despoblar reinos; pero sus posiciones relativas no afectan el asunto. Uno trabaja con máquinas de afeitar y crema de jabón; el otro, con gritos de guerra y enormes grebas griegas. El sábado por la noche, uno cuenta sus magras ganancias y se queja; el otro, en *su* noche de sábado se sienta y llora por los mundos que le quedan por conquistar. Los peniques del señor Suddlechops son tan importantes como los mundos para Alejandro. Cada condición de la vida tiene sus peculiares ventajas; la sabiduría las señala y se contenta con ellas. El lacayo que cantó

> Un rey no puede pavonearse
> o emborracharse como un mendigo,
> tampoco ser tan feliz como yo.[2]

tenía el alma de un filósofo. La dureza del salón se venga por la noche en el cuarto de los sirvientes. El burdo hombre rico evalúa a su criado, pero este último, dócil y respetuoso como se lo ve, también aloja un pensamiento evaluador sobre el rico, quien se enfadaría si lo supiera: lo haría estremecerse como si le viniera una audaz punzada de gota hereditaria. El insulto y la degradación no son tales sin sus consuelos peculiares. Usted puede escupir sobre la gabardina de Shylock, pero llegará el día

1 Benjamin Suddlechop es el barbero en *The Fortunes of Nigel*, la novela de Walter Scott publicada en 1822. Seven Dials es la confluencia de siete calles en Covent Garden, Londres. Charles Dickens consagró uno de sus *Sketches by «Boz»* a este célebre lugar.

2 Versos de la canción popular inglesa «The Beggar».

en que él le reclame su onza de carne; cada golpe, cada insulto, no sin cierta satisfacción, él lo suma a la cuenta que acrecienta en contra de usted, en la libreta y en el libro contable de su odio, con el que le pasará oportunamente la cuenta.[1] Allí donde miremos, vemos la imparcial naturaleza administrando sus leyes de compensación. La grandeza debe pagar un elevado impuesto. El usurpador anda como un dios, rodeado de sus guardias. Deslumbra a la multitud —todo muy bien—, pero si uno mira debajo de sus espléndidos atavíos, verá una simple camiseta; y debajo de *esta*, un corazón encogido por el terror a una daga que se acerque desde el aire. ¿A quién picó más intensamente el recuerdo de Austerlitz?[2] ¿A los emperadores abatidos o al poderoso Napoleón, muriendo en Santa Elena como una hoguera abandonada?

Los atolondrados pueden llegar a pensar que la vida que llevo aquí es estable y aburrida, pero se equivocan.[3] Es cierto, no escucho conciertos, salvo aquellos que ejecutan los zorzales durante las mañanas de primavera. No veo pinturas, salvo aquellas proyectadas en el ancho paño del cielo, con los colores del amanecer y el atardecer. No participo de fiestas ni bailes; no tengo disipación más profunda que la mesa de té, ni escucho más que el excitante chimento que murmura la tranquila aldea. Sin embargo, disfruto de mis conciertos más de lo que podría disfrutar los grandes conciertos de Londres. Me gustan

1 Shylock es el judío usurero en *The Merchant of Venice* de William Shakespeare.

2 En la batalla de Austerlitz, acontecida el 2 de diciembre de 1805, Napoleón obtuvo una gran victoria sobre los ejércitos unidos de Austria y Rusia.

3 Se refiere a Dreamthorp, la aldea utópica en la que imagina vivir Smith.

los cuadros que veo y creo, incluso, que son mejores que los que adornan las paredes de la Royal Academy; y los chismes del pueblo me rondan por la mente más que los escándalos que convulsionan los clubes. Es maravilloso cómo el mundo entero se refleja en la vida sencilla del pueblo. Las personas que me rodean están llenas de sus propios asuntos e intereses; y si tuvieran rango imperial, la excitación no sería mayor. El digno granjero está intranquilo por la próxima venta; la probabilidad de una caída en el precio de la mantequilla y de los huevos apenas lo deja dormir por las noches. El médico de la aldea —felizmente tenemos solo uno— corre de aquí para allá en su carro, como si un ser humano no pudiera nacer o morir sin su ayuda; se halla continuamente en los confines de la existencia, dando la bienvenida al recién nacido, despidiendo al que acaba de partir. Y el robusto compañero que se sienta a la cabecera de la mesa, cuando los alegres bebedores se encuentran en el Blue Lion, los miércoles por la noche, es un gran político, de buenos pulmones, y conduce al pueblo desde la taberna, como mi Lord Palmerston conduce la nación en la Cámara.[1] Sus oyentes lo consideran un personaje más sabio que el Premier y él mismo se inclina por esa opinión. Acá encuentro todo lo que otros hombres encuentran en el gran mundo. Londres no es más que un Dreamthorp ampliado.

Y así como el reverendo White[2] tomó nota del desarrollo de las estaciones en Selborne (Hampshire) y sus

1 Lord Palmerston (1784-1865), primer ministro del Reino Unido en los años en que Smith escribe su ensayo.

2 Gilbert White (1720-1793) fue un clérigo y naturalista inglés, autor de *The Natural History and Antiquities of Selborne* (1789).

alrededores —observando las colonias de grajos en los altos olmos, cuidando a las golondrinas en los aleros de la cabaña y de la rectoría, jugando al espía cariñoso con la vida privada del pinzón y del gorrión común, escuchando a escondidas al cuclillo solitario—, así yo mantengo los ojos y los oídos abiertos; tomo nota del hombre, le la mujer y del niño; encuentro a menudo un rico texto incrustado en el lugar común de la vida del pueblo; y, a partir de lo que veo y escucho, tejo mis ensayos en mi propia habitación, como la araña en solitario teje su tela en el rincón más oscuro. El ensayo, como forma literaria, se asemeja a la lírica, en la medida en que se moldea por algún temperamento central, sea extravagante, serio o satírico. Si se logra ese temperamento, desde la primera hasta la última frase, el ensayo crecerá a su alrededor como el capullo crece alrededor del gusano de seda. El ensayista es un libertino diplomado y una ley en sí mismo. Todas las cosas que requiere para iniciar su tarea son oídos y ojos rápidos, capacidad para discernir la sugestión infinita de las cosas comunes y espíritu meditabundo. El Jaques de *As You Like It* tenía las características de un encantador ensayista.[1] El deber del ensayista no es informar, abrir caminos a través de los pantanos metafísicos para detener los abusos, como tampoco es deber del poeta hacer estas cosas. Eventualmente puede hacer algo en ese sentido, al igual que puede hacerlo el poeta, pero no es su deber, ni debe esperarse esto de él. Las alondras han sido creadas para cantar, a pesar de que un coro entero de ellas pueda ir a parar al horno y luego se sirva en la mesa; nacieron para hacer música, aunque

1 Jaques es el personaje melancólico y filósofo en *As You Like It*, la comedia pastoril de William Shakespeare.

puedan llegar a pagar con la vida los dolores del hambre vulgar. El ensayista es una especie de poeta en prosa, y si fuera cuestionado duramente por sus propósitos, sería incapaz de dar una excusa por su existencia mejor de la que podría dar una flor. El ensayo debiera ser literatura pura, así como lo es el poema. El ensayista lleva una lanza, pero se preocupa más por el filo de su punta, que por el pendón que aletea en ella, o por la bandera del capitán bajo la cual se desempeña. Juega con la muerte como Hamlet juega con la calavera de Yorick, y lee las moralejas —extrañamente severas, a menudo, para tan fragante alojamiento— que las rosas guardan entre sus pétalos. No siente orgullo y le falta el sentido de congruencia e idoneidad de las cosas. Levanta una piedrita del suelo y la pone a un lado con el mismo cuidado que le dispensaría a una joya; y en el clavo de una puerta de cabaña, colgará el manto de su pensamiento, finamente tejido con el oro de la retórica. Encuentra su camino en los Campos Elíseos, a través de los portales más desgastados y comunes.

El ensayista juega con su tema ya sea de modo caprichoso, solemne o melancólico. Se echa sobre el ocioso pasto de la orilla, como Jaques, dejando que fluya el mundo más allá de él, y de una cosa o de otra extrae su júbilo y sus moralidades. Su principal don es tener ojo para descubrir lo que sugieren las cosas comunes; encontrar un sermón en los textos más intrascendentes. Más allá del indicio vital, del primer paso, su discurso no está atado al título que lleva. Si el ensayista se permite comenzar con el tema más trivial, puede que este lo lleve hasta los más grandes interrogantes —la fortuna, la mutabilidad o la muerte, que son sobre los que la imaginación seria ama meditar— y lo haga tan inevitable casi como el arroyuelo

que gotea entre las colinas veraniegas donde balan las ovejas nos conduce al mar; o como, al tomar la primera calle que sale de la ciudad, finalmente nos dejamos llevar, aunque resulte intrincado, hacia el campo abierto, con sus ruinas y sus bosques, en los que uno se pierde entre la extrañeza y la soledad. El mundo es al hombre meditativo, lo que la planta de mora es al gusano de seda. El ensayista no carece de tema. Dispone del día mismo que discurre por su cabeza y, si no está satisfecho con eso, tiene seis mil años de mundo sobre el cual hacer pastar su alegre o grave temperamento. Yo invierto mi tiempo acá y encuentro temas nuevos a cada momento. Todo lo que veo o escucho es un ensayo en potencia. El mundo está susurrando ensayos en todas partes; solo se necesita ser su amanuense. La expresión proverbial que el aldeano dejó caer ayer por la tarde mientras regresaba a su casa para la cena, la luz de la puesta de sol en su cara, expande ante mí una docena de páginas. El ataúd del mendigo, que hoy vi trasladar descuidadamente, es un tema tan bueno como el cortejo fúnebre de un emperador. El crespón del tambor y la bandera no añaden nada a la muerte; la penuria y la irrelevancia no le quitan nada. Mi pensamiento se mueve incontinente como el andar lento de un coche fúnebre ataviado con reverenciales penachos negros. Dos rústicos amantes, susurrando entre el anochecer de los arbustos, son tan potentes para proyectar mi mente hacia la tierna pasión, como si hubiera visto a Romeo tocar la mejilla de Julieta en el jardín, bajo la luz de la luna. Ver a un niño de rulos durmiendo a la luz del sol, delante de la puerta de una cabaña, es excusa suficiente para disertar sobre la infancia; y es tan sugerente como si hubiera visto a Caín de niño, dormido en

el regazo de Eva, contemplado por Adán. Una alondra no puede elevarse hasta el cielo sin insinuar tantos pensamientos como notas hay en su melodía. El amanecer no puede derramar su blanca luz en mi aldea, sin sacar de su sombría guarida un centenar de reminiscencias; así como el atardecer no puede arder sobre aquellos árboles del oeste, sin atraer hacia sí la melancolía de toda una vida. Cuando la primavera despliega sus hojas verdes, estaría tentado a componer un ensayo sobre la esperanza y la juventud, si no fuera porque ya está escrito en los villancicos de los pájaros; y en otoño podría tentarme a mejorar el momento, si no fuera por el crujir de las hojas marchitas mientras camino por el bosque. Comparadas con esa simple música, las más tristes y cadenciosas palabras no tienen nada más que un significado trivial.

El ensayista que alimenta sus pensamientos a partir del segmento de mundo que lo rodea no puede evitar ser un egotista, pero entonces su egotismo no es desagradable. Si no tuviera una mácula de jactancia, de autosuficiencia y de hambrienta vanidad, el mundo no se le presentaría en todo su esplendor. Si un hombre discurre de continuo sobre sus vinos, sus platos, sus amigos ilustres, el número y la calidad de sus caballos o sus sirvientes, debe hacerlo de manera muy hábil si no quiere que lo llamen presumido. Si un hombre habla de la muerte —y nos dice que la idea lo persigue con insistencia, que tiene la más insaciable curiosidad sobre ella y sobre la agonía, que su pensamiento escarba en los cementerios como un *demonio*— nadie se siente especialmente ofendido, y es probable que juzgarlo como un tipo sombrío sea lo más duro que se pueda decir de él. Solo es ofensivo el egotismo que se jacta demasiado, que exalta bagatelas y se

complace en ellas, que sugiere la superioridad en materia de equipamiento y mobiliario; y es ofensivo porque atenta contra nuestra complacencia. El egotismo que se eleva no mucho más alto que la tumba es ermitaño y solitario: no se cruza con nadie, ni provoca el *amour propre*[1] de nadie. Se puede ofender a un hombre si se dice que uno es tan rico como él, tan sabio como él, tan guapo como él. No se ofende a nadie si se le dijera que, al igual que a él, también a uno le llegará la muerte. El rey mismo, ataviado con su corona y su capa de coronación, le permitirá al mendigo reclamar tal parentesco con él. Tener que morir es una distinción de la cual nadie se siente orgulloso.

El hablar acerca de uno mismo no es siempre ofensivo. Un hombre modesto y veraz habla mejor acerca de sí mismo que de cualquier otra cosa, y es probable que, centrándose en ese tema, su discurso sea más beneficioso para sus oyentes. Por cierto, no hay materia que conozca mejor, y de la que tenga más derecho a ser escuchado. Y es en este egotismo, en esta referencia perpetua al yo, donde reside el encanto del ensayista. Si acaso vale la pena conocer a un hombre, más vale conocerlo bien. El ensayista nos da sus pensamientos y nos permite saber, además, cómo llegó a ellos. No tiene nada que ocultar; se lanza a abrir puertas y ventanas, y permite entrar a quien lo quiera. A uno le gusta caminar alrededor de hombres peculiares o importantes, al igual que le gusta caminar alrededor de un edificio, para verlo desde diferentes puntos. Del ensayista, cuando su estado de ánimo es comunicativo, se obtiene una imagen completa. Uno deviene en su contemporáneo y amigo familiar. Se entra en su temperamento y formalidad. Nos hacemos herederos de sus

1 *amor propio.*

caprichos, prejuicios y alegrías. Se puede caminar a través de toda su naturaleza, como uno camina por las calles de Pompeya, mirando hacia el interior de las mansiones señoriales, leyendo los satíricos garabatos en las paredes. Resulta interesante el hábito que tiene el ensayista de darnos no solo sus pensamientos, sino contarnos cómo llegó a ellos, pues nos muestra por medio de qué alquimia el mundo más rudo se transmuta en el más fino. Nos gusta saber el linaje de las ideas, tanto como el de los grandes condes y el de los rápidos caballos de carreras. Nos gusta saber que el descubrimiento de la ley de gravitación nació de la caída de una manzana en un jardín inglés, una tarde de verano. Se siente que los ensayos escritos de este modo son propios del suelo en el que crecen, como se siente la lava en las vides cultivadas en las laderas del Etna, según se dice. Hay un sabor gascón sazonado en los *Essays* de Montaigne; y los de Charles Lamb están perfumados con las primaveras de Covent Garden.

El ensayista no suele aparecer temprano en la historia de la literatura de una nación: llega naturalmente después del poeta y del cronista. Su hábito intelectual es pausado; no escribe desde ningún impulso ni énfasis especial; no crea el material, más bien comenta el que ya existe. Es esencial para él que los libros hayan sido escritos y que, al menos en cierta medida, hayan sido leídos y asimilados. Suele emplear muchas alusiones y referencias, y sus lectores deben ser capaces de seguirlas y entenderlas. Y en el andar de la literatura, como en la mayoría de los casos, los gigantes llegaron primero: Montaigne y Lord Bacon fueron nuestros primeros ensayistas, y hasta el momento los mejores. En cuanto al estilo, estos ensayos son diferentes de cualquier cosa

que ahora se pueda producir. No solo es diferente el pensar, sino también la manera de exponerlo. Nosotros nos desesperamos por alcanzar ese pensamiento, igual que por alcanzar ese lenguaje. No podemos traer de vuelta sus giros de frase, así como tampoco sus polémicas. En sus graves estados de ánimo, Montaigne tiene una elocuencia curiosamente rica y compleja; y la sentencia de Bacon se dobla bajo el peso de su pensamiento, como una rama bajo el peso de sus frutos. Bacon parece haber escrito sus ensayos con la pluma de Shakespeare. Hay cierta búsqueda de agilidad en los viejos escritores que los vuelve irresistiblemente encantadores. El lenguaje fluye como una corriente sobre un lecho de grava, empuja, se arremolina y luego refluye: las piedras, si bien retardan el movimiento, trazan círculos y rizan la superficie, rompiendo todo en una música balbuceante. Hay una ceremonia en los hábitos mentales de estos antiguos. Su adorno intelectual es pintoresco, similar al de sus cuerpos. Sus pensamientos son corteses y muy educados. Existe una analogía singular entre el atuendo personal de un período y su estilo de escritura. La barba de pico, el cuello almidonado y el jubón acolchado tienen sus correspondencias en la frase elevada y el ornamento elaborado —trabajados en el pensamiento como figuras sobre un tapiz— de Sidney y Spenser.[1] En los días de Pope, los hombres usaban florete; esas mismas armas llevaban a la literatura y con frecuencia las desenvainaban. Sabían cómo apuñalar el

1 Philip Sidney (1554-1586), escritor, crítico literario y cortesano inglés; autor del ensayo *An Apology of Poetry*, escrito alrededor de 1580 y publicado en 1595. Edmund Spenser (c.1552-1599), poeta inglés, autor del célebre poema *The Faerie Queene*.

corazón con un epigrama. El estilo surgió con los hombres que vestían calzón corto y hebillas en sus zapatos. Ahora nosotros escribimos con más facilidad; pero en nuestra estilizada escritura a menudo hay una mancha de ligereza: nuestra escritura es a la de ellos, lo que el abrigo de caza y el sombrero inglés actual son al jubón y al sombrero de plumas.

Montaigne y Bacon son nuestros más grandes y antiguos ensayistas, y existen semejanzas y diferencias entre ambos. Bacon fue, en esencia, de carácter más grave. Escribe como quien siente la importancia de los asuntos y se acerca al tema siempre desde su lado más serio. No juega con él de manera fantasiosa. Vive entre grandes ideas, como entre los grandes nobles, con los que no se atreve a ser demasiado familiar. En el tono de su mente hay sin duda algo imperial. Cuando escribe sobre edificios, habla de un palacio con entradas amplias, cortes y salas de banquetes; cuando escribe sobre jardines, habla de callejones y montes, descampados y fuentes, de un jardín «que es, de hecho, principesco»[1]. Leer el índice de sus capítulos es como leer un pergamino con los nombres de sus pares. Tenemos, tomándolos tal y como están, ensayos que tratan «Of Great Place», «Of Boldness», «Of Goodness, and Goodness of Nature», «Of Nobility», «Of Seditions and Troubles», «Of Atheism», «Of Superstition», «Of Travel», «Of Empire», «Of Counsel» —un libro claramente destinado a

1 Bacon, Francis (1625) «Of Garden» [«De los jardines»]. A partir de la edición *Essays or Counsels Civil and Moral. The Works of Francis Bacon.* Vol. VI. Literary and Professional Works. Vol. I. Edited by James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas Denon Heath. London, Longman and Company [...], 1858, p. 488.

recostarse en los armarios de estadistas y príncipes, y a nutrir las naturalezas más nobles—.[1] Bacon parece escribir siempre con su armiño encima. Montaigne era diferente. El índice de sus capítulos, en comparación, es un popurrí o el catálogo de una subasta. Era tan sabio como Bacon, podía ver a través de los hombres con la misma claridad y examinarlos agudamente; ciertos estados de su ánimo eran de la misma importancia, y en un rincón de su corazón mantenía una melancolía aún más profunda, aunque fuera, además, voluble, humorista y chismoso. Pudo ser muy solemne en grandes ocasiones, pero la solemnidad y las grandes ocasiones lo aburrían. Pudo enfrentarse a ellas con suficiente propiedad, pero luego se apartó tan rápido como le fue posible. A los treinta y ocho años de edad —algo cansado del mundo y con más cicatrices en el corazón de las que estaba interesado en descubrir— se retiró a su castillo, colocó su biblioteca «en la gran torre con vistas a la entrada del castillo»[2] y, encima de la viga central, grabó en grandes letras: «No comprendo, me detengo, examino».[3] Cuando empezó a escribir sus ensayos no deseaba brillar como un autor, solo escribió para aliviar su corazón y su cerebro pululantes. El mejor método

1 «Of Great Place» [«De los grandes puestos»], «Of Boldness» [«De la audacia»], «Of Goodness, and Goodness of Nature» [«De la bondad adquirida y de la natural»], «Of Nobility» [«De la nobleza»], «Of Seditions and Troubles» [«De las sediciones y los disturbios»], «Of Atheism» [«Del ateísmo»], «Of Superstition» [«De la superstición»], «Of Travel» [«De los viajes»], «Of Empire» [«Del imperio»], «Of Counsel» [«Del consejo»].

2 Bayle St. John (1858) *Montaigne the Essayist. A Biography.* With Illustrations. Vol. 2. London, Chapman and Hall, pp. 29-30.

3 Bayle St. John (1858) ídem, p. 33.

para aquietar los fantasmas de la mente es plasmarlos en el papel. Acerca de los *Essays*, dijo: «Este libro tiene un objeto doméstico y privado. Está destinado para el uso de mis parientes y amigos; de modo tal que, cuando me hayan perdido, puedan encontrar en él algunos rasgos de mi condición y temperamento; y, por este medio, mantener erguido —de forma más completa y viva— el conocimiento que tienen de mí»[1]. En sus *Essays* pretendía retratarse a sí mismo, sus hábitos, sus modos de pensamiento, sus opiniones, y los frutos de la sabiduría que había obtenido de la dulce y amarga experiencia; y ha ejecutado la tarea con maravillosa fidelidad. No hace de sí mismo un héroe. Cromwell se hacía pintar las verrugas; Montaigne pinta las suyas, pero también lo hace con cierto cariño. Es perfectamente tolerante consigo mismo y con los demás. Cualquiera que sea el tema, la escritura fluye relajada, ecuánime, autocomplaciente y, casi siempre, con una anécdota personal flotando en la superficie. Considera cada evento de su vida pasada como un hecho de la naturaleza, encomiable o no, ahí está, a veces especula sobre él, pero jamás lo lamenta. Si no sirve para ninguna otra cosa, puede ser objeto de un ensayo o, al menos, ser útil para ilustrar uno. De él, no solo tenemos sus pensamientos, sino que también podemos ver cómo y por qué surgieron. Cuando nos presenta un ramo, uno advierte que las flores han sido

1 Bayle St. John (1858) ídem, p. 62. Smith cita a partir de la biografía de Bayle St. John, quien realiza sus propias traducciones de los *Essays*. Bayle St. John revela en la notal final —vol. 2, p. 327— que estima la edición de William Hazlitt (hijo) —realizada a partir de la traducción de Charles Cotton—, pero confiesa estar preparando una traducción propia. Falleció al año siguiente de publicar esta confesión, a la temprana edad de 37 años.

arrancadas con sus raíces, y las raíces traen un poco de tierra adherida. En su vida diaria, sus *Essays* crecieron como líquenes sobre las rocas. Si alguna cosa le es útil, no es muy escrupuloso en cuanto al lugar de dónde la recoge. Ante sus ojos no hay nada que sea común o inmundo; acepta de buena gana tanto el favor de un mendigo como el de un príncipe. Cuando le sirve a su propósito, cita algo hallado en la taberna o el agudo refrán de una moza de cocina, con tanto entusiasmo como el fino sentimiento de un poeta clásico o el *bon mot*[1] galante de un rey. Todo se vuelve importante cuando se relaciona con él. El aroma que su bigote conserva todo el día, tras haber sido acariciado con su guante perfumado o con su pañuelo, está descripto con la misma gravedad que la pérdida de una batalla o la marcha de una plaga desoladora. En sus pasajes serios, Montaigne alcanza una elocuencia compleja y muy trabajada; pero entonces sus modos son proteicos y alternan a menudo la majestuosidad con lo familiar, la anécdota, el humor y lo vulgar. Sus *Essays* son como un paisaje mitológico: uno oye las flautas de Pan a la distancia, la deidad pasa desnuda, el sátiro mira lascivo desde la espesura. En el centro de su profunda melancolía, y consumido por un hambre de verdad, se levanta como Próspero en la isla encantada y dispone de Ariel y de Calibán para que cumplan sus mandatos y realicen sus recados.[2] Las alternancias repentinas son muy características en él. Cualquier cosa que diga, sugiere también lo contrario.

1 *buena palabra.*

2 Próspero, el amo; Ariel, el espíritu del aire; y Calibán, el nativo esclavizado por Próspero, son los tres personajes protagónicos de *The Tempest* (1610-1611) de William Shakespeare.

Se ríe de sí mismo y de su lector. Construye su castillo de naipes por el mero placer de derribarlo. Es siempre imprevisible y sorprendente. Y como resultado de esa curiosa actividad mental, ese juego y esa enlazada danza de elementos discordantes, su página resulta viva e inquieta como el parpadeo constante de luz y sombra en el follaje agitado por el viento.

Montaigne es un egotista declarado; y para aquellos que están dispuestos a reprochárselo, debemos recordar que el valor del egotismo depende por entero del que lo ejerce. Si el egotista es un pusilánime, su egotismo no tiene ningún valor. Si es fuerte, agudo, lleno de carácter distintivo, su egotismo es precioso y queda como patrimonio de la estirpe. Cómo valoraríamos las confesiones personales de Shakespeare, si las hubiera escrito; y acaso las escribió, y las tragedias y las comedias no sean más que revelaciones personales de la naturaleza multiforme del hombre corriendo hacia la gloria en Falstaff, a la vez que en Hamlet y en Romeo. Pero llamar a Montaigne *egotista* no ayuda demasiado a descifrarlo. Ningún escritor entrega tanta confidencia al lector, así como ninguno escapa tan por entero a los males que derivan de ella. Sentimos que él nos dice todo acerca de sí mismo; y, cuando todo está dicho, es sorprendente lo poco que en verdad sabemos. Las explanadas del palacio de Montaigne son vías públicas; hombres de todos los países europeos se rozan y encuentran allí, pero en algún lugar del edificio hay una habitación secreta en la que el maestro se retira, y nadie más que él tiene la llave. Leemos en los *Essays* acerca de su esposa, de su hija, de la institutriz de su hija, de su cocinero, de su paje —«que nunca fue encontrado

culpable de decir la verdad»[1]—, acerca de su biblioteca, de la gascona cosecha fuera de su castillo, de sus hábitos de composición, de sus especulaciones favoritas; pero de alguna manera el hombre mismo está constantemente eludiéndonos. La institutriz de su hija, su paje, los maduros campos gascones, nunca son mencionados por el interés que ellos mismos tengan; los emplea para ilustrar e introducir el tema sobre el que está escribiendo. Quizá no considere muy digno de consignar por escrito una pelea en su propia cocina; pero él ve y escucha todo: el episodio, al fin, se cruzará en su camino cuando viaje hacia alguna región remota y encontrará entonces su lugar. Es el más franco y honesto de los escritores, y esa misma franqueza y honestidad hacen que el lector baje su guardia. Si deseas preservar tu secreto: envuélvelo de franqueza. Los ensayos están llenos de este truco. La franqueza está tan bien simulada como los racimos de uva del aquel artista griego hacia los que volaban los pájaros para picotearlos. Cuando Montaigne se retira, lo hace como un hábil general, dejando sus fuegos ardiendo. En otras formas, también es un experto en incomodar a su lector. Conversa con la mayor gravedad, pero uno sospecha burla o bromas en sus tonos. Es serio con los temas más triviales y trata a la ligera los más graves. «Cavila eternamente sobre su propio pensamiento», pero ¿quién puede decir lo que su pensamiento es en cada momento?[2] Es el

1 Montaigne, Michel de (1580-1588) «Of Liars» [Chapter 9. *The Essays*] [«De los embusteros»]. *The Works of Montaigne*. Edited by William Hazlitt. Translated by Charles Cotton. London, John Templeman, 1842, pp. 14-15.

2 Montaigne, Michel de (1580-1588) «That to Study Philosophy is to Learn to Die» [Chapter 19. *The Essays*] [«De cómo filosofar es aprender a morir»]. ídem, p. 30.

más vagabundo, sorprendente y, para muchos, ilógico de todos los escritores. Su prosa no es como la de otros. Sus escritos están llenos de transformaciones, tanto como lo está una pantomima o un cuento de hadas. Sus áridas ruinas conducen a palacios resplandecientes, sus salas de banquetes terminan en una madriguera. Comienza un ensayo sobre trivialidades y la conclusión está en el otro mundo. Y el carácter peculiar de su escritura —como el de toda escritura que sea digna de algo— surge de la constitutiva disposición de su mente. Está siempre jugando a un tire y afloje con él mismo y con el lector. Se burla, desprecia su naturaleza más íntima y, al igual que Shakespeare en Hamlet, dice las cosas más profundas de manera burlona. Cuando es más alegre, es seguro que haya un designio serio en su alegría. Montaigne es sagaz y penetrante; triste, no solo por la sensibilidad exquisita de su nervio y carne, sino por la meditación, y por un ojo que atravesó la superficie de las cosas; afecto al placer, pero extrañamente fascinado por la muerte; escéptico, aunque aferrado a lo que la Iglesia enseñó y creyó; un poco poseído por un alto ideal de vida, aunque incapaz de acercarse a él, tal vez descuidado a menudo en su esfuerzo por alcanzarlo, y sin una opinión muy elevada de su propia bondad, o de la bondad de sus semejantes. Y además de todos estos serios elementos, tenía un humor móvil como el fuego, que asumió una variedad de formas: ora pura diversión, ora bromas traviesas, ora ardiente desprecio; humor en todas sus formas, ejercido sin prejuicio sobre sí mismo y sus lectores. Con toda esta variedad, complejidad, revuelta y casi contradicción de fuerzas intelectuales en su interior, Montaigne escribió sus desconcertantes *Essays* y —exceptuando a Rabelais,

el mayor moderno francés— es el creador de un género literario distinto, alguien con quien, hasta nuestros días, e incluso en cuanto a los temas, todo ensayista está más o menos en deuda.

Bacon es el mayor de los ensayistas serios y señoriales; Montaigne, el mayor entre los locuaces y comunicativos. Uno nos da sus pensamientos sobre la muerte, los viajes, el gobierno y cosas similares, y nos permite sacar lo mejor de todo eso; el otro nos da sus pensamientos sobre los mismos temas, pero los envuelve con chismes personales y reminiscencias. Con este último, la muerte o el viaje nunca están solos: la muerte es siempre una cuarta parte, Montaigne las otras tres; viajar es un cuarto, Montaigne es todo lo demás. Derrama su pensamiento en el agua de los chismes y nos invita a beber. Siempre embellece su píldora y siempre ese embellecimiento es él mismo. Las características generales de sus *Essays* ya se han indicado y vale la pena preguntarse qué enseñan, qué tienen de positivo, y por qué han fascinado durante tres siglos, y aún hoy nos siguen gustando.

Los *Essays* contienen una filosofía de vida que no es especialmente elevada, pero que de modo innegable encuentra más o menos la aceptación de hombres que han dejado atrás el resplandor de la juventud y han experimentado el mundo real. La esencia de su filosofía es una especie de sentido común cínico. No arriesgará nada en la vida, andará por los caminos ya recorridos, no permitirá que la pasión lo ciegue o esclavice, reunirá a su alrededor todo lo bueno que pueda y con ello procurará sentirse satisfecho. Será, en la medida de lo posible, autosuficiente; no pondrá su felicidad en manos de otro hombre, ni tampoco en las de una mujer. Es prudente

para la amistad y teme al amor, porque sabe del peligro de ambos. Sabe que la vida está llena de amarguras, y que un hombre debe consolarse por sí solo, en la medida de lo posible, con sus dulzores, entre los cuales la paz, los viajes, el ocio y la escritura de ensayos son los principales. Valora el pan y el queso gascón que tiene a mano, más que las inalcanzables estrellas. Considera que llorar por la luna es la cosa más tonta del mundo. Se quedará donde está. No negará que pueda existir un nuevo mundo más allá de la puesta de sol, pero sabe que, para llegar a él, hay un problemático Atlántico de por medio; y no está muy seguro, dejando de lado la posibilidad de ahogarse en el camino, de ser más feliz en el nuevo mundo, de lo que lo es en el viejo. Por su parte, no embarcará sin algún Colón. Siente que la vida, en el mejor de los casos, no es más que tristeza; pero como tiene pocas esperanzas de mejorarla, la acepta y tratará de no empeorarla con murmullos. Cuando la cadena lo molesta, al menos puede vengarse haciendo bromas sobre ella. Moderará el despotismo de la naturaleza a través de epigramas. Ha leído la fábula de Esopo y sería el último hombre del mundo en renunciar al material más miserable por capturar la mejor sombra.[1]

De todo lo que hay bajo el sol, Montaigne no estaba seguro de nada, excepto de que todo hombre, cualquiera fuera su estado, podía viajar más lejos y terminar peor de lo que estaba; y que jugar con sus propios pensamientos, en forma de escritura ensayística, era la más inofensiva de las diversiones. Su aquiescencia práctica a las cosas no

1 Se trata de la fábula en la que un perro lleva un trozo de carne; al atravesar un río y ver su propio reflejo en el agua, cree que se trata de otro perro llevando un trozo de carne mejor; se lanza sobre él y lo pierde todo.

promete mucho fruto, excepto a sí mismo; en virtud de eso, no obstante, se convirtió en una de las fuerzas del mundo: un agente muy visible en lograr la Europa que nos rodea hoy en día. Vivió en medio de las guerras de religión francesas. Los gobernantes de su país eran cristianos execrables, pero católicos de lo más ortodoxos. La quema de herejes era una diversión pública, y las damas de la corte se sentaban a contemplar el espectáculo. Sobre la reina madre y sobre su miserable hijo recaía toda la sangre de San Bartolomé.[1] El país estaba dividido; en todas partes había conflictos, asesinatos, saqueos y penosas despedidas como las que el señor Millais ha representado en su incomparable pintura.[2] Para el solitario e irónico ensayista, este estado de cosas era odioso. Él era un buen católico a la manera más fácil; atendía el servicio divino regularmente y se santiguó cada vez que bostezó. Se adecuó en la práctica a todas las reglas de la Iglesia; pero si ortodoxo en estos asuntos, fue atrevido en la especulación. No hubo nada que no se atrevió a cuestionar. A su manera, hizo la guerra contra todas las formas de superstición. Trabajó bajo los fundamentos del oficio sacerdotal, pero mientras servía a la causa de la Reforma, no simpatizaba con los reformadores. Si ellos se hubieran quedado tranquilos, si se hubieran guardado sus peculiares nociones para sí mismos, ¡Francia habría descansado! Que un hombre deba ir a la hoguera por una opinión,

1 Alude a la masacre de protestantes calvinistas (los hugonotes) en París, el 24 de agosto de 1572, día de San Bartolomé.

2 John Everett Millais (1829-1896), pintor e ilustrador británico, autor de *A Huguenot, on St. Bartholomew's Day*, obra a la que probablemente se esté refiriendo Smith, y en la que un hugonote rechaza el brazalete blanco de católico que le ofrece su amada, rehusándose a simular una fe que no profesa y poniendo en riesgo su vida.

para él era algo tan incomprensible como que un sacerdote o un rey fueran enviados ahí por esa misma razón. Creyó que perseguidos y perseguidores se complementaban unos a otros. Fue afable y humano —durante la caza no podía soportar el llanto de una liebre muerta sin perder la compostura—, de modo que la quema de mártires no tenía ninguna atracción para un hombre así. Puso en juego su escepticismo, su humor melancólico, su sentido de lo ilimitado, que rodea la vida del hombre y lo burla, lo derrota, y lanza de nuevo su pensamiento sobre sí mismo. El hombre está aquí, dijo, con facultades acotadas, con un conocimiento limitado, con lo desconocido delante y lo desconocido detrás, seguro de nada, excepto de que ha nacido y que pronto morirá. ¿Por qué, entonces, en nombre del Cielo, habría de quemar a su compañero, por una diferencia de opinión en materia de sobrepelliz o sobre la forma adecuada de llevar a cabo la devoción? De su escepticismo y su disposición misericordiosa creció, en esa edad dogmática, la idea de la tolerancia, de la que fue apóstol. Ampliamente leído, encantando a todo el mundo por su ingenio y sabiduría, su influencia se extendió y ayudó a lograr el cambio que ha tenido lugar en el pensamiento europeo. Sus ideas, tal vez, no surgieron de las fuentes más encumbradas. No fue asceta, amaba el placer, era tolerante con todo, excepto con la crueldad; por eso mismo no debemos escatimarle su recompensa. De esta manera indirecta es como los grandes escritores toman su lugar entre las fuerzas del mundo. A la larga, el genio y la inteligencia se apoyan en la causa justa. Y el hombre que hoy día lucha contra el mal es asistido, a tal grado que quizá lo ignore, por el sarcasmo de tal escritor, por la metáfora de otro, por la poesía de algún tercero,

aunque los escritores mismos le hayan profesado indiferencia o incluso considerado como enemigo.

Montaigne arraigó en sus lectores a raíz de muchas causas. Hay en él una franca y curiosa descripción de sí mismo; *eso* interesa, porque revela un carácter muy peculiar. Luego está el valor seguro de pensamientos independientes incrustados en su extraña mezcla de extravagancia y humor. Por último, tiene el encanto perenne del estilo, que nunca es una cualidad separada, sino más bien la fuente y amalgama de todas las cualidades mentales y morales que posee un hombre, y que gira en torno a estas como la luz gira en torno a los elementos mezclados que componen el orbe del sol. Y el estilo, después de todo, más que el pensamiento, es lo inmortal en la literatura. El encanto del estilo es indefinible en ella, además de tenue, como los finos modales en la vida social. En realidad, no es tan importante lo que se diga, sino cómo se lo diga. Las frases memorables lo son a causa de alguna palabra irradiante. «Pero Shadwell nunca *desvía* el sentido, por ejemplo».[1] El joven Roscius, en su granero provincial, repetirá el gran soliloquio de Hamlet, y aunque entregue cada palabra con tolerable corrección, se lo encuentra tan vulgar como a él mismo.[2] El gran actor

1 Dryden, John (1682) «Mac Flecknoe» [v. 20], *The Satires of Dryden*. Edited with Memoir, Introduction, and Notes by John Churton Collins. London, Macmillan, 1897, p. 85. Este verso corresponde a la sátira de John Dryden contra su enemigo Thomas Shadwell (1640-1692), prominente poeta inglés.

2 William Henry West Betty (The young Roscius), también llamado Master Betty (1791-1874), fue un joven actor inglés, reconocido por su performance en *Hamlet*.

recita y uno «lee a Shakespeare por los relámpagos».[1] Y es en el estilo de Montaigne, en las extrañezas y curvas de su pensamiento, en sus sorpresas constantes, en sus curiosas alternancias de humor y melancolía, en su descuidada y familiar forma de discurso, y en la gracia con que todo está hecho, donde reside su encanto, y es por eso que la centésima lectura que hagamos de su obra será tan agradable como la primera.

Del estilo depende el éxito del ensayista. Montaigne dijo las cosas más familiares en la forma más fina. Goldsmith no podría ser llamado un pensador, pero todo lo que tocó se iluminó, como la llovizna ilumina los polvorientos arbustos de una villa suburbana después de un mes de sequía. El mundo no necesita tanto de nuevos pensamientos, sino que, cuando el pensamiento envejece y se desgasta con el uso, al igual que la moneda corriente se lo debería apartar y, desde el lugar de trabajo del genio, reeditar y renovar. El amor es una cosa muy antigua, pero en cada generación renace en los desconsolados ojos y rubores de las jóvenes doncellas. Y así, a pesar de que aleteaba en el Edén, Cupido aún es joven. Si Montaigne hubiera vivido en Dreamthorp, como estoy viviendo yo ahora, y hubiera escrito ensayos como los que estoy escribiendo, sus ensayos ingleses habrían sido tan buenos como los gascones. Si los hubiera observado, la carreta de campo que va rumbo al mercado no hubiera pasado delante de él en vano, el sol poniente se habría detenido

1 Comentario de Samuel Taylor Coleridge sobre el actor Edmund Kean (1787-1833), célebre por sus interpretaciones de Shakespeare. Cf. la entrada que corresponde al 27 de abril de 1823, en *Specimens of the Table-Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*. Vol. I. London, John Murray, 1835, p. 24.

en sus espléndidos colores y las mudas campanadas de la iglesia se traducirían en una música reflexiva. Así las cosas, la vida del pueblo sigue y parecería no haber cambio. Mis sentencias no son mucho más brillantes que el discurso de un aldeano; en mi libro no hay mucha más vida que en la plaza del mercado, en los días en que no hay mercado.

«On the Writing of Essays»,
Dreamthorp. A Book of Essays Written in the Country,
London, Strahan, 1863, pp. 21-45.

Los ensayistas
(1881)

Leslie Stephen

Leslie Stephen nació en Kensington, Londres, en 1832. Estudió en Eton College y luego en Trinity Hall, Cambridge, alcanzando el grado de maestro en artes en 1857. El mismo año de aquella graduación cofundó el Alpine Club, del que fue presidente durante algunos años. Llegó a ser uno de los alpinistas más prominentes de su época. En 1859 se ordenó como sacerdote anglicano, fe a la que renunció unos años más tarde, influenciado por la filosofía positiva. A partir de 1871 dirigió *The Cornhill Magazine* y luego aparecieron sus primeros libros de ensayos, como *Essays on Freethinking and Plainspeaking* (1873) y la serie *Hours in a Library* (1873, 1876 y 1879). Con su segunda esposa, Julia Jackson, tuvo cuatro hijos: dos varones y dos mujeres, una de las cuales fue Virginia Woolf. Su obra de historiador y ensayista fue dejando lugar a la de biógrafo, como demostró en *Samuel Johnson* (1878), *Alexander Pope* (1880) y *Swift* (1882). Entonces abandonó la dirección de *The Cornhill Magazine* y comenzó a trabajar en la edición del *Dictionary of National Biography*, considerada su mayor obra, y cuyos primeros vol*úmenes* aparecieron en 1885.

En el presente texto, Stephen recorre la historia del ensayismo inglés, se detiene en sus protagonistas más relevantes —en Francis Bacon, por ejemplo— y logra establecer un juicio panorámico similar al que había trazado Hazlitt, aunque sin incurrir en énfasis deliberados. La extensión del texto se justifica por las preciosas observaciones que hace al pasar, que arrojan definiciones como: «El ensayista es el predicador laico de esa vaga doctrina que dignificamos con el nombre de *conocimiento de la vida*». Fue publicado en *The Cornhill Magazine*, y recogido en *Men, Books, and Mountains* (Essays by Leslie Stephen. Collected, and with an Introduction by S. O. A. Ullmann. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956).

Se nos dice que una de nuestras características nacionales es el amor a sermones de todo tipo, desde sermones en piedra hasta sermones en rima. No tenemos ningún motivo, a simple vista, para estar avergonzados de nuestro gusto. Hacemos un torpe papel cuando lo desconocemos o disimulamos. El espectáculo de un sólido John Bull tratando de darse aires de criatura elegante, sensible, amante del placer, indiferente a los deberes de la vida y contento con la elocución espontánea de la emoción, siempre es ridículo. No podemos hacerlo, valga o no la pena. Tratamos desesperadamente de ser estéticos, pero no podemos reírnos de nosotros mismos a la vez que lo intentamos: el único resultado es que a veces sustituimos sermones dolorosamente inmorales por otros dolorosamente morales. Somos tan torpes como antes, pero mucho menos naturales. Acepto el hecho sin tratar de justificarlo y sostengo que cada inglés lleva un sermón en su corazón. Es cierto que nos quejamos terriblemente de la calidad de los sermones de nuestros representantes oficiales del arte. Probablemente habrá una animada discusión en los periódicos —como sucedió otras veces— sobre las causas de la insipidez de los púlpitos modernos. Siempre pienso, por mi parte, que nuestro esmerado clero es capaz de producir discursos entretenidos e impresionantes, como de hecho lo hace.

Por ahora no tengo nada que decir del sermón propiamente dicho. Hay otro tipo de sermón, cuya gran demanda se establece por la exuberancia de la oferta. Pocos libros han sido más populares en los tiempos modernos

que aquellos sermones laicos compuestos, como parece, de la quintaesencia del lugar común. Si tal popularidad fuera suficiente para probar el mérito, tendríamos que contar entre las más altas cualidades intelectuales a esta de desahogar un suave y continuo divagar sobre cosas en general. Tragamos con apetito inagotable un débil sorbo de filantropía inofensiva, mezclada con un poco de insulsa sátira de cualquier cosa que interrumpa la corriente de optimismo complaciente. Nos gusta escuchar a una persona completamente cómoda ronronear satisfecha en su sillón, declarando que todo debe ser para bien en un mundo que le ha proporcionado tan liberalmente pancitos de manteca y un fuego siempre encendido. Tararea una cadena poco satisfactoria de trivialidades tan calmantes como la voz de su propia tetera silbando en la hornalla. Si un hombre de naturaleza más severa o intelecto más atrevido irrumpe con una declaración dura, diciendo que hay males demasiado profundos para ser remediados mediante una carta al *Times* —e incluso se burla de nuestro ideal de pequeña comodidad doméstica, y jura que algunos de nuestros héroes son charlatanes, así como nuestros remedios domésticos, mero curanderismo—, estaremos realmente sorprendidos y nos uniremos para derribarlo como si se tratara de un cínico malvado. Simple y sinceramente, profesa no creer en nosotros; pues sin duda se trata de un incrédulo de toda virtud humana. Y así, después de haber acabado con él, volvemos a nuestro cómodo filósofo, y a lamernos en sus suaves elogios de nuestras establecidas convenciones. No sé, en verdad, si cambiamos para mejor cuando nos ponemos a dieta, a mera leche y agua, y estimulamos nuestro hastiado paladar con una infusión de amarguras literarias. El cínico y

el sentimentalista que, cada uno a su turno, nos predican en el ensayo social, a menudo difieren muy poco en el mérito intrínseco o incluso en el contenido de sus discursos. El que demanda y el que responde están realmente en el mismo lado en estas pequeñas disputas, aunque hagan un gran espectáculo de mortal antagonismo.

A menudo he sentido cierta melancolía al pensar que algunas de las ocurrencias más famosas —el refrán sobre el uso de la lengua o la definición de gratitud— se han hecho, al parecer, de forma mecánica: la inversión de una perogrullada. Nada da una impresión más fuerte del limitado alcance de la inteligencia humana. De hecho, parece que el ensayista elige entre el cliché y la paradoja. Si desea el éxito inmediato, probablemente hará mejor eligiendo el cliché. Uno de los grandes secretos de la popularidad —aunque requiere una aplicación discreta— es no tener demasiado miedo de aburrir al público. El más popular de los escritores modernos ha seguido este principio. Uno puede aprender de Dickens que no debemos hacer nuestros chistes muy obvios o repetirlos muy a menudo; y de Macaulay, que no debemos resentirnos por haber invertido tiempo en probar que dos más dos son cuatro. El público debe ser tratado como un abogado juicioso trata a un jurado común. Al arquero que tiene la certeza de acertar a un atado de paja, a diez pasos de distancia, se lo aplaude con más entusiasmo que al arquero capaz de dividir una varita de sauce, mucho más lejos que diez pasos. Incluso el ensayista más empedernido siente a veces un poco de remordimiento. Es consciente de que otros ya han anticipado la observación de que la vida es incierta, y duda de que pueda sazonarla con ingenio suficiente como para parecer original. «De todos los vicios que de-

gradan el carácter humano —dijo el joven Osborne en el ensayo que Amelia hizo para Dobbin—, el egoísmo es el más odioso y despreciable. Un amor indebido hacia uno mismo conduce a los crímenes más monstruosos y ocasiona los más grandes infortunios, tanto a los Estados como a las familias»[1]. El joven Osborne logró asombrar con dos o tres frases más, es cierto, aunque terminó cayendo en algo así como en una tautología. Pero, en realidad, cuando considero la dificultad de decir algo, me inclino a la opinión de su tutor de que no hay ningún cargo en el Colegio de Abogados o en el Senado al que el muchacho no pueda aspirar. ¡Cuántos sermones se reducen a repetir esta afirmación una y otra vez durante los veinte minutos que duran! Sin embargo, algunos hábiles ensayistas han logrado dar un nuevo encanto a estas observaciones; al punto que me pregunto por qué, en lugar de las distintas antologías tan de moda ahora, nadie ha pensado en una selección de nuestros mejores ensayos del periódico. Entre el tiempo de Francis Bacon y el nuestro, se ha producido tal cantidad que proporcionaría algunos volúmenes muy interesantes.

El ensayista es el predicador laico de esa vaga doctrina que dignificamos con el nombre de *conocimiento de la vida*. Se ocupa de la ciencia en la que todos nos graduamos a medida que envejecemos, cuando tratamos de empacar nuestras observaciones personales en unos pocos aforismos no del todo idénticos a las viejas fórmulas. Es una experiencia extraña que le sucede a algunas personas cuando, al envejecer, encuentran que un buen dicho —«vanidad de vanidades», por ejemplo—, que han es-

1 Thackeray, William Makepeace (1848) *Vanity Fair. A Novel without a Hero*. London, Bradbury and Evans, p. 529.

tado repitiendo desde que dejaron el colegio y se dieron aires de superados, se ha convertido de repente en una vívida impresión de una verdad nueva, con la fuerza de un descubrimiento. En uno de los cuentos de Poe, un hombre inteligente esconde un importante documento colocándolo exactamente en el lugar más obvio y visible de la habitación. A veces parecería que ese es el principio que explica la preservación de ciertos secretos importantes de la vida. Están ocultos a los novatos, porque se expresan de manera muy familiar. Durante la juventud nos imaginamos que nuestros ancianos deben ser, o bien charlatanes —que es la conjetura más agradable y obvia— o bien tener alguna pequeña reserva de sabiduría esotérica, cuidadosamente conservada para sí mismos. Los iniciados advierten que ninguna de las dos imaginaciones es verdadera. La experiencia enseña algunas lecciones inéditas; pero las enseña con las viejas palabras. El cambio necesario es en la mente del pensador, no en los símbolos de su pensamiento. La sabiduría mundana queda registrada en la moneda familiar que ha pasado de mano en mano a través de los siglos: de pronto descubrimos en alguna crisis, o con el paso gradual de los años, que esas propiedades místicas acechan inesperadamente hasta en lo más ordinario.

El ensayista debe ser capaz de anticiparse a ese cambio y hacernos ver lo que está delante de nuestros ojos. Es bastante fácil para el vendedor ambulante de inútiles clichés imitar su procedimiento y darse aires de sabiduría sobrehumana vendiendo al por menor la estéril *exuviae*[1] del pensamiento ajeno. Sin embargo, hay algunos libros

1 La *exuviae* es la cubierta exterior que abandonan los insectos, crustáceos y arácnidos tras la muda.

raros en los que sentimos algo en común con quien lo escribió, porque ha ahondado todo lo que más pudo —es decir, redescubrió por sí mismo cosas que ya se sabían—. Más allá de la rivalidad, los *Essays* de Bacon son maestros entre todas estas actuaciones, en nuestra propia lengua al menos. Al igual que Montaigne, por supuesto, Bacon representa el gran objetivo de los pensadores más capaces, que fue ver los hechos por sí mismos en lugar de confiar en cómo los vieron otros. Y aunque Bacon no tiene ni el agradable egotismo, ni el sagaz temperamento de sus predecesores —además de haber reemplazado el discurso laberíntico del príncipe de los ensayistas por la forma concisa—, el encanto de su escritura es casi igual debido a la revelación inconsciente de su carácter. Uno puede imaginar un lector descuidado hojeando el libro a toda prisa, creyendo que el autor es una especie de Polonio: un venerable anciano con una abundante falta de ingenio y nada en su lengua, salvo «palabras, palabras, palabras». A pesar del denso estilo, como parece, sobrecargado de pensamiento y experiencia, podríamos citar máxima tras máxima de sus páginas con el aire más sospechoso de la sabiduría de Polonio; y aunque, sin duda, Polonio había sido un hombre sabio en su época, Hamlet lo trató como a un viejo aburrido, del mismo modo en que cualquiera lo hubiera hecho, por momentos, si tuviera que lidiar con gente así. «El que abunde en gastos de todo tipo, difícilmente se preservará de la decadencia»[1]. ¿Es necesaria una

1 Bacon, Francis (1597) «Of Expense» [«De los gastos»], *Essays or Counsels Civil and Moral. The Works of Francis Bacon.* Vol. VI. Literary and Professional Works. Vol. I. Edited by James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas Denon Heath. London, Longman and Company. [...], 1858, p. 443.

«gran cima como Verulam», uno de los primeros «de esos que saben», para darnos esa valiosa pizca de información?[1] Sumergiéndonos ahora en sus páginas al azar, ¿no podríamos haber adivinado por nosotros mismos que si un hombre «perdona y condona fácilmente las ofensas, muestra» —¿qué?— «que su mente está por encima de las injurias»[2]; o que «las buenas intenciones no son más que meros sueños si no se realizan»[3]; o incluso que un hombre «debe saber cuándo es el turno de que hable otro»[4]? «Aquí son verdades», y expuestas de forma tan solemne como si se estuvieran calculadas para arrojar una nueva luz sobre las cosas en general. Pero sería difícil exigirle, incluso a un Bacon, que se abstuviera de todo lo que se ha dicho antes. Y la impresión —si alguna vez pasa por la cabeza de un crítico perverso— de que Bacon es un poco charlatán desaparece muy rápidamente. No sería difícil hallar en sus páginas algún refrán condensado que nos haga reconocer que ha dado en el blanco, y que ha impuesto su forma definitiva a alguna noción que rondaba vagamente por nuestra mente. No hemos pensado solo eso, sino algo que claramente tendría que haber sido eso. De vez en cuando, esto se debe al singular poder con el que Bacon, cualesquiera sean sus otros méritos o defectos, supera a todos los demás escritores filosóficos; un poder que surge de una combinación única de

1 Francis Bacon tuvo, entre otros títulos nobiliarios, el de primer barón de Verulam.

2 Bacon, Francis (1612) «Of Goodness and Goodness of Nature» [«De la bondad adquirida y de la natural»], ídem, p. 405.

3 Bacon, Francis (1612) «Of Great Place» [«De los grandes puestos»], ídem, p. 399.

4 Bacon, Francis (1597) «Of Discourse» [«Del discurso»], ídem, p. 456.

las imaginativas y especulativas facultades de encontrar alguna imagen concreta y vivaz, para simbolizar verdades abstractas. Eso se exhibe en el pervertido, aunque a menudo agradable, ingenio con que encuentra significados filosóficos en viejas leyendas mitológicas, totalmente inocentes respecto del tema. Eso de a ratos nos hace imaginar que es una nueva encarnación de Esopo, capaz de construir las parábolas más afortunadas en un momento dado, para ilustrar cualquier combinación de ideas posibles. Un poder, además, conectado con su debilidad, que nos ayuda a explicar cómo es que llegó a ser un profeta inspirado en una era científica venidera y, a la vez, curiosamente falto de una verdadera capacidad para la investigación científica. Un intelecto científico más unilateral y descolorido quizá esté mejor equipado para estos logros, aunque sea incapaz de vestir su ambición con los tonos resplandecientes de la imaginación de Bacon.

En los *Essays,* la concisión del estilo mantiene este poder de subordinación. Las analogías se sugieren en una frase significativa, no elaborada ni expuesta con la pompa de la retórica señorial. Solo que, como nos familiarizamos con el libro, nos damos cuenta de la rica y versátil inteligencia que tiene, y somos conscientes de la extrema dificultad que sería caracterizarlo a él o a su autor a partir de cualquier frase concisa. Eso apenas se ha hecho y lo peor es que se ha hecho mal. Los lectores que no se intimidan con los siete sólidos volúmenes de Spedding[1] puede que aprendan a conocer a Bacon; y admitirán al menos que el cuadro dibujado por esa mano amorosa

1 Pueden aprender igualmente de las admirables *Evenings with a Reviewer*, que por desgracia sigue siendo un libro impreso de manera privada, muy difícil de conseguir. [Nota de Stephen]

difiere tanto de las chapucerías evidentes de Macaulay, como el retrato hecho por un maestro difiere de la caricatura audaz de un satírico contemporáneo.[1] Pero el señor Spedding estaba especialmente empeñado en que sus lectores sacasen sus propias conclusiones. Dejó a un sucesor, que aún no ha aparecido, para que resumiera las impresiones totales del personaje increíblemente versátil y complejo, y para que mostrara lo inadecuado que sería representarlo a partir de una pila de contradicciones, llamándolas *juicio*. Tal vez un estudio a fondo de los *Essays* sería suficiente por sí mismo para intimar con su autor, porque vemos que Bacon es un típico ejemplo de una de las dos grandes razas entre las que se suele dividir nuestra lealtad. Un puritano lo despreciaría por mundano y él respondería con igual desprecio, por la enorme intolerancia del puritanismo. No se le puede admirar enfáticamente si los modelos de nuestro culto al héroe son personas como Cromwell o Lutero. El severo e imperioso hombre de acción —ese que apunta directo al corazón, que es eficiente en la misma proporción que es unilateral, ante quien el mundo se presenta como una lucha intestina entre los poderes de la luz y las tinieblas, que no puede ver más que eternas verdades de un lado y mentiras condenables del otro, que corregiría a sus oponentes haciéndoles morder el polvo y que a todos los escrúpulos que podrían atenuar sus energías los considera como in-

1 James Spedding editó *The Works of Francis Bacon* en siete volúmenes, en Londres, entre los años 1857 y 1859, con la colaboración de Robert Leslie Ellis y Douglas Denon Heath. El libro de Spedding que cita Stepehn, *Evenings with a Reviewer* —y que contrasta la obra de Macaulay y Bacon— había sido editado en Londres, en 1848, en dos volúmenes. El mismo año en que Stephen lamenta que sea difícil de hallar (1881) volvió a editarse, esta vez por Charles Kegan Paul.

clinaciones vacuas— es sin duda un fenómeno impresionante. Pero también es claro que debe haber suprimido la mitad de su naturaleza; que ha perdido en amplitud lo que ha ganado en profundidad; y que los méritos de un Bacon dependen precisamente de la riqueza de su mente y la vastedad de su cultura. No puede evitar simpatizar con todas las corrientes intelectuales que le eran contemporáneas; y solo se siente tentado a ser injusto con los sistemas que parecen auspiciar el estancamiento del pensamiento. Odia la intolerancia y solo a ella, pero en todas las fases posibles en que aparezca, incluso cuando acontece accidentalmente en él mismo. Sus simpatías son tan amplias que no puede dejar de tomar todo el conocimiento disponible. La única lección que no puede aprender es aquella de Goethe: «renunciar». El universo por completo le resulta tan interesante, que mantiene abierto todos los caminos para el pensamiento. Es a la vez un filósofo, un hombre de Estado, un abogado, un hombre de ciencia y un estudiante omnívoro de la literatura. La teorización más amplia y el experimento más mínimo son igualmente bienvenidos; está tan interesado en la organización de un baile de máscaras o en el arreglo de un jardín, como en una intriga política, una reforma legal o una especulación lógica. La debilidad de un hombre así es muy mal interpretada en la vida política cuando se confunde con la bajeza de un servil cortesano. No es que carezca de objetivos —y de objetivos elevados—, sino que son complejos, profundos y demasiado amplios para la comprensión vulgar. No puede unirse al partido revolucionario ni al partido conservador, ya que desea el desarrollo equitativo de toda la organización. El peligro no es que desafía a la razón, sino que tenga éxito en la

búsqueda de razones para cualquier tipo de concepción. Los asuntos del mundo, como él bien sabe, deben ser llevados a cabo con la ayuda de los estúpidos y los viles; y peca, naturalmente, de indulgencia y conformidad, con la esperanza de modelar a los hombres para que logren puntos de vista cuya importancia no serían capaces de comprender. Su tolerancia es propensa a deslizarse hacia la mundanidad, y su sensibilidad a todo tipo de impulsos lo torna tan vulnerable en tantos aspectos, que a menudo toma la forma de la timidez. El oportunismo de una persona libertina significa un deseo de gratificación personal; el oportunismo de Bacon, en cambio, significa una disposición demasiado amplia para tomar el mundo tal como es y utilizar herramientas cuestionables en la búsqueda de grandes y elevados diseños.

Los *Essays* reflejan estas características. Son los pensamientos de un filósofo que no se contenta con aceptar cualquier lugar común sin examinarlo críticamente; y así como no está dispuesto a rechazar sumariamente una opinión, porque tenga un aspecto ligeramente inmoral, tampoco está dispuesto a rechazar un experimento científico, porque contradiga una teoría establecida. Debemos escuchar lo que el hombre vicioso tiene para decir, así como escuchar a los virtuosos. Él muestra su tendencia en el ensayo inaugural. Para un filósofo, la más querida de todas las virtudes es la verdad, y no hay un amante más sincero de esa verdad que Bacon. Pero no pasará por alto las pretensiones de la falsedad. «La verdad tal vez llegue al precio de una perla, que se hace ver mejor durante el día; pero no se elevará al precio de un diamante o una gema, que se hacen ver mejor con distintos tipos de luces. Una mezcla de mentira

siempre añade algo de placer».[1] Esa famosa sentencia es solo una de las frases que el decoroso moralista es propenso a denunciar o esconder en el diestro lenguaje. El sereno reconocimiento de Bacon del hecho es más impresionante y, tal vez, no menos moral. El ensayo sobre «Simulation and dissimulation» puede sugerir más reparos a lo riguroso. El disimulo, ciertamente, es condenado como un «débil tipo de política y sabiduría»; y de aquí que «el tipo más débil de político es un gran simulador»[2]. Pero esta denuncia debe ser refinada y matizada de a poco, porque, en primer lugar, el hábito de la discreción es a la vez «moral y político». Aunque la discreción implica más; porque «ningún hombre puede guardar un secreto, excepto que recurra un poco a la discreción; lo cual es, por así decirlo, nada más que una consecuencia del secreto»[3]. Pero, si el secreto conduce a la discreción, ¿no implicará esta una categórica simulación —una mentira, digamos—? «A eso», responde Bacon, «lo considero más culpable y menos político, a no ser en los asuntos raros y grandes»[4]. Enumera sus ventajas y sus desventajas; y la recapitulación es una de sus frases características. «La mejor compostura es ser reconocidos como francos en nuestras opiniones, habitualmente discretos, disimulados en los momentos oportunos y saber fingir si no hay otro remedio».[5]

1 Bacon, Francis (1625) «Of Truth» [«De la verdad»], ídem, p. 377.
2 Bacon, Francis (1625) «Of Simulation and Dissimulation» [«De la simulación y del disimulo»], ídem, p. 387.
3 Bacon, Francis (1625) «Of Simulation and Dissimulation», ídem, pp. 388-389.
4 Ídem, p. 389.
5 Ídem, p. 389.

¡Cuán hábilmente se mezclan los reclamos de moralidad y política! ¡Con qué delicadeza cambiamos la virtud de sostener nuestra palabra por la conveniencia de mentir cuando nos convenga! El moralista severo exclama: «¡Tu consejo, viejo bribón, es muy simple: no mentir, a menos que sea en beneficio propio y no implique costo alguno!». Y sin embargo parece que, si seguimos las elaboradas investigaciones de Spedding, Bacon mintió muy poco para un hombre de Estado —especialmente para un tímido hombre de Estado— en una época de elaboradas intrigas. Me imagino que aquel que estudie la historia reciente admitirá que el arte de ser ambiguo no ha quedado en desuso, y no se juzga con gran severidad al oponente que hace una pregunta incómoda en el Parlamento. Un cínico, incluso, podría declarar que la principal diferencia es que ahora repudiamos los principios sobre los que realmente actuamos, mintiéndonos a nosotros mismos, tanto como a los demás; mientras que Bacon, al menos, fue fiel a sí mismo y, si hubiera sido obligado a adoptar una teoría de conveniencia, ni se hubiera inmutado. Para el lector reflexivo, es este tipo de sinceridad a la que los *Essays* deben parte de su encanto. No hay que ir a ellos en busca de la moralidad elevada o romántica; para las frases satisfactorias, hay que buscar al purista o al entusiasta. Más bien tenemos una moral que ha sido refractada a través de una mente impregnada de sabiduría mundana y dispuesta a aceptar los compromisos que un hombre, mezclándose con sus semejantes, tiene que hacer a menudo con su conciencia. No es un ermitaño que renuncia al mundo, porque el mundo es, después de todo, un gran acontecimiento; ni se retira a un desierto, porque el aire de las ciudades está impregna-

do del aliento de sus semejantes. Acepta el código que es viable, no aquel otro idealmente puro. Ama en todas las cosas la verdadera *via media*. Se opone al ateísmo, porque la religión es útil en política; pero es severo con la superstición, por ella es capaz de generar un fanatismo aún más peligroso. Considera al amor como una especie de debilidad excusable, siempre y cuando los hombres «lo separen completamente de sus graves asuntos y acciones de la vida»[1]; pero es elocuente y enfático en la exaltación de la amistad, sin la cual el hombre «sale del escenario»[2]. En esto parece que Bacon —tomaremos la opinión de Spedding en cuanto a este pequeño asunto sobre Essex— ha hablado de su propia experiencia. A pesar de la mancha de mundanidad y la sensación de que hay algo tibio en la naturaleza de su autor, e incluso cierta falta de cordialidad al dar su mano, sentimos que los *Essays* tienen un gran mérito —más allá del que les corresponde como auténticos registros de observación directa de la vida, hechos por un hombre de gran capacidad y de variada y prolongada experiencia—. También muestran una naturaleza maravillosamente rica y sensible, capaz de amplias simpatías, abierta a todo tipo de intereses, dedicada a una ambición grande y de largo alcance —aunque no lo bastante desdeñosa de conveniencia inmediata— y plenamente agradecida de los elementos valiosos de la vida humana. Si él tiene debilidades —y méritos también, en un grado sobresaliente— de un verdadero cosmopolita o de un ciudadano de este mundo, sin duda su sabiduría, si no tan ingenua como el predicador cristiano

1 Bacon, Francis (1612) «Of Love» [«Del amor»], ídem, p. 398.

2 Bacon, Francis (1612) «Of Friendship» [«De la amistad»], ídem, p. 443.

quisiera, no es para nada infantil. Cuando añadimos el genio literario, con que ha acuñado tantos significativos aforismos y sellado incluso tópicos con su propia imagen e inscripción, podemos entender por qué los *Essays* han tocado el interés y el corazón de los lectores.[1]

Es curioso comparar a Bacon con el siempre delicioso Thomas Fuller, de quien Coleridge declara que su increíble ingenio lo privó de crédito debido a su solidez de juicio. La declaración no cubre todas las aristas del asunto. Fuller, en *The Holy State and The Profane State,* y Bacon, en los *Essays,* nos han dado un pequeño sermón sobre la frase «Be angry and sin not»[2]. Sin duda que Fuller hace la mayor exhibición de pirotecnia intelectual. En media docena de párrafos cortos, saca una gran cantidad de ocurrencias; algunas buenas, otras malas, a veces inigualables. Un hombre que no puede estar enfadado, dice, es como el mar Caspio, que ni sube ni baja nunca; pero enojarse por cualquier cosa, en cambio, es como encender el faro hasta cuando llega un pequeño barco de remolque. Debemos tener cuidado de hacer un daño irrevocable cuando estamos enojados, porque los cabellos de Sansón vuelven a crecer, pero no sus ojos. Nos dice que el maná preparado para el *Sabbat* no se estropea de un día para el otro, mientras que la ira es capaz de corromper todo. Y luego tenemos esa pieza irresistible de lo absurdo, que encantó tanto a Charles Lamb; donde nos advierte que no debemos tomar muy literalmente la instrucción del apóstol de no dejar que el sol se ponga mientras perdura nuestra ira, pues «podría entonces alargarse con los

1 Bacon, Francis (1625) «The Epistle Dedicatory» [«Dedicatoria»], ídem, p. 373.

2 *Efesios* 4, 26: «Enfádense, pero no pequen».

días, y los hombres en Groenlandia, donde el día dura más de un cuarto del año, podrían darse una venganza muy excesiva»[1]. Indudablemente, el asombroso ingenio de Fuller al crear ilustraciones de este tipo excita, como dice Coleridge, nuestro sentido de la maravilla. Si leemos en busca de diversión, nos premia en cada página; nunca vamos a dejar de obtener unas monedas golpeando en sus rincones, y sin lugar a dudas traeremos de vuelta una sana afición por la viva simplicidad que les ha proporcionado. Pero es igualmente innegable que Fuller nunca se toma la molestia de distinguir entre una ilustración que realmente da luz a nuestros pasos y un repentino destello que al desaparecer nos vuelve a dejar en la más absoluta oscuridad. No puede abstenerse de una analogía absurda, que a menudo es aún más divertida solo porque es absurdamente inaplicable. Acá y allá tenemos un golpe realmente brillante y luego un retruécano audaz, pero no para aprovechar el juego de palabras, sino un juego de ideas meramente superficial. En el fondo sentimos que el excelente hombre ha gastado su energía, no en «masticar y digerir» la fórmula que le sirve para un texto, sino en superponerla con conceptos pintorescos. Bacon no nos da esos destellos de ingenio, aunque ciertamente no por la incapacidad para suministrarlos; pero dice una cosa que recordamos: «Los hombres deben llevar su ira con desdén más que con miedo, como si estuvieran por encima de la injuria, no por debajo; es una cosa fácil de

1 Fuller, Thomas (1642) «Of Anger», *The Holy State and The Profane State*. Cambridge, Printed by Roger Daniel for John Williams [...]. Book III, Chap. 8, p. 170. Charles Lamb citó este mismo pasaje en «Specimens from the Writings of Fuller, the Church Historian», *The Reflector* Nº IV, 1812.

hacer, si el hombre sabe darse una norma a sí mismo»[1]. Sin duda que la observación es bastante vieja en cuanto al contenido; pero revela al hombre que no permite que una perogrullada pase por su mente sin ser pensada o probada; que ha considerado imparcialmente los usos de la ira y el modo adecuado de disciplinarla; y que nos puede ayudar con una o dos pistas juiciosas en cuanto al mejor plan para hacer enojar a otros: un arte de gran utilidad, cualquiera sea su moral, en muchos asuntos de la vida.

El ensayo, tal como lo entendió Bacon, en realidad es una forma de expresión difícil. De modo que, antes de aventurarse a escribir alguno, un hombre debe estar muy seguro del valor de sus propias meditaciones sobre las cosas en general, y de su capacidad para «parecer más sabio de lo que cualquier hombre lo haya sido jamás». No recuerdo ningún libro en inglés que merezca ser puesto en la misma clase, a no ser los ensayos de Sir Henry Taylor[2], *The Statesman* y *Notes from Life*, que al menos tienen el parecido de reflejar, en un inglés admirablemente grácil, la melodiosa sabiduría de una mente cultivada y meditativa, que ha puesto a prueba los lugares comunes conforme a las realidades del mundo y sus asuntos. Pero algunos hombres tienen pensamientos que soportan ser presentados de manera simple y directa, y con la suficiente gravedad específica como para prescindir de ayudas accidentales. Un francés siempre puede sazonar

1 Bacon, Francis (1625) «Of Anger» [«De la ira»], ídem, pp. 510-511.

2 Henry Taylor (1800-1886), dramaturgo, ensayista y poeta inglés, autor de algunos ensayos como *The Statesman* (1836) y *Notes from Life in Six Essays* (1847).

su sabiduría con epigramas y acuñar sus reflexiones en forma de *pensées*[1] sueltos. Pero nuestro lenguaje o nuestro intelecto son demasiado contundentes para tales joyas verbales. No podemos igualar a Pascal, Rochefoucauld, Vauvenargues o Chamfort. Nuestros modos de expresión son pesados y parecen haberse desarrollado más en el púlpito que en el rápido intercambio de la conversación animada. El ensayo posterior a Bacon no cristalizó en gotas sueltas de brillante ingenio, sino que se volvió más continuo, menos epigramático y más fluido. Cowley probó suerte en el arte lo suficiente como para hacernos lamentar que no nos diera más prosa y menos pindáricas. Los ensayos del sir William Temple dan una interesante imagen del estadista que, por una vez, ha realizado el sueño acariciado en vano tantas veces, de un retiro a los libros y los jardines; pero el pensamiento es demasiado superficial y el estilo demasiado descuidado para una popularidad duradera. Y ese moralista robusto, impulsivo, belicoso y bastante mojigato de Jeremy Collier[2], compuso algunos ensayos vigorosos y ásperos, con los que nos identificamos, pero también sentimos que es demasiado pedagogo, blandiendo una vara de abedul con la que nos expurga nuestros pecados.

El genuino ensayista apareció recién con Steele, Addison y sus innumerables imitadores. Algunos ensayos rescatados de la gran masa de periódicos hundidos en el abismo aparecen encuadernados en nuestras bibliotecas

1 *pensamientos*.

2 Jeremy Collier (1650-1726), teólogo y ensayista inglés. En 1701 publicó una precursora enciclopedia bajo el título *The Great Historical, Geographical, Genealogical and Poetical Dictionary*... Entre 1702 y 1709 publicó una serie de *Essays upon Several Moral Subjects*.

en cuarenta y tantos volúmenes, debidamente anotados y expuestos por laboriosos comentaristas. Es divertido echar un vistazo a la lista —que va desde *The Tatler* hasta *Looker-on*, desde los días de Steele a los de Cumberland, Mackenzie y *The Man of Feeling*[1]— y reflexionar sobre la sencillez de nuestros bisabuelos. Nada nos recuerda más vívidamente la época de la vieja y buena *dama* británica. El tiempo de las admirables señoras Hester Chapone[2] y Elizabeth Carter[3], quienes contribuyeron con breves artículos al *The Rambler*, y consideraron el honor como una patente de inmortalidad; formaron la corte de Richardson y prepararon té para Johnson; escribieron cartas sobre la «mejora del razonamiento»[4] y a veces se aventuraron en una traducción de un moralista clásico[5], no sin antes preguntarse con cierta ansiedad si el conocimiento del latín era consistente con la delicadeza del sexo femenino; y pensaron que era una delicada adulación cuando un autor masculino condescendió a escribir al nivel de su comprensión. Lady Mary parece haber sido la única mujer del siglo que realmente se sintió con derecho a demandar igualdad intelectual; y

1 *The Man of Feeling* [*El hombre sensible*] se trata de una novela de Mackenzie.

2 Hester Chapone (1727-1801), escritora inglesa, autora de las *Letters on the Improvement of the Mind* (1773). Perteneció al grupo de mujeres ilustradas que se reunía en torno a Elizabeth Montagu.

3 Elizabeth Carter (1717-1806), escritora y traductora inglesa. También perteneció al grupo de mujeres ilustradas que se reunía en torno a Elizabeth Montagu. Hizo la primera traducción inglesa de Epicteto, *All the Works of Epictetus* (1758).

4 Chapone, Hester (1773) *Letters on the Improvement of the Mind*. London, Printed by H. Hughs.

5 *All the Works of Epictetus* [...]. Translated by Elizabeth Carter. London, Printed by S. Richardson, 1758.

de hecho fue considerada de la misma manera que una dama moderna en el campo de caza. La cuestión era si debía ser tratada con una tolerancia excepcional, o más bien advertida de una persecución demasiado dura para una ocupación femenina. La famosa comparación de Johnson, equiparando a las mujeres que predican con los perros que bailan, nos muestra lo que era la opinión general.[1] No fueron admiradas por escribir bien, sino por escribir a pesar de todo.

Ya hemos superado ese tiempo, de modo que hay algo patético en los tímidos y modestos acercamientos de nuestras abuelas hacia las búsquedas en las que sus nietas han logrado los derechos y responsabilidades de la igualdad de trato. Pero es necesario recordar, al leer todo el *The Spectator* y sus sucesores, que esta audiencia está siempre en segundo plano. Es literatura escrita por caballeros para damas; es decir, para personas dispuestas a sentarse a los pies de los caballeros. Bacon entregó sus pensamientos para guiar a todos aquellos que aspiraban a la fama; y Temple está actuando como el estadista refinado, imaginando la presencia de astutos y cortesanos. Pero Steele y Addison se jactan expresamente de escribir para el bien de las mujeres, que hasta ahora se habían limitado a un menú intelectual de obras devocionales, o bien obras de teatro y novelas. *The Spectator* debe apoyarse en la mesa, al lado del desayuno y el chocolate; y todo escritor de periódicos sabe con qué cuidado debe

1 «Sir, a woman's preaching is like a dog's walking on his hinder legs. It is not done well; but you are surprized to find it done at all». Cf. Boswell, James (1791) *Boswell's Life of Johnson.* Edited by R. W. Chapman. Oxford University Press, 1953, p. 327. Entrada del domingo 31 de julio de 1763.

tratar al público al que se dirige. Una vez fijada esa forma ensayística, se la mantuvo a lo largo del siglo con una persistencia tal que los autores parecían un rebaño de ovejas. Todos los sucesores de Addison intentaron seguir sus pasos. *The World*, como alguien nos dice, fue el arco de Ulises en el que todos los ocurrentes del día probaban su fuerza. Los caballeros —como Chesterfield y Walpole, demasiado amables para codearse con los ordinarios vecinos de Grub Street[1]— se aventuraban en esta selecta arena, bajo el estímulo de alguna máscara de anonimato que dejaban caer muy fácil. Es divertido observar con qué facilidad se ganaba la gloria a partir de esos logros. Estaba el distinguido Grove, de Taunton[2], que escribió un artículo en *The Spectator* —que, según Johnson, fue «una de las mejores piezas en lengua inglesa»[3], aunque pocos de mis lectores recordarán una palabra de ella—, y el señor Ince, de Gray's Inn, que frecuentaba el Tom's Coffee House, y que aparentemente era venerado por otros parroquianos, a causa de un cumplido de Steele a

1 Grub Street era una célebre calle londinense atestada de bares, burdeles, pequeñas editoriales y libreros, donde se reunía la bohemia ligada a las tertulias, las publicaciones periódicas y la vida literaria.

2 Henry Grove (1684-1738) fue un presbiteriano y teólogo disidente nacido en Tauton, capital del condado de Somerset, Inglaterra. En 1714 publicó cuatro ensayos en *The Spectator,* en sus números 588 (1 de septiembre), 601 (1 de octubre), 626 (29 de noviembre) y 635 (20 de diciembre).

3 «One of the finest pieces in the English language is the paper on Novelty, yet we do not hear it talked of». Cf. Boswell, James (1791) *Boswell's Life of Johnson.* Edited by R. W. Chapman. Oxford University Press, 1953, p. 740. Entrada del miércoles 10 de abril de 1776. Si bien Grove había publicado cuatro ensayos en *The Spectator*, Johnson ponderó al tercero, «On Novelty» [«Sobre la novedad»], publicado en el número 626.

algunas contribuciones nunca identificadas[1]. Es más, un tal Elphinstone, visto en carne y hueso por Hazlitt, estuvo rodeado durante cincuenta años por un halo de fama literaria, porque había cumplido con el humilde deber de traducir los lemas de *The Rambler*.[2] La fama, en efecto, no ha sido muy duradera. Hemos perdido el apetito por esta comida sencilla. Sospecho que muy pocas personas dedican sus días al estudio de Addison, como tampoco ningún joven versificador intenta captar el eco de Pope. Estamos más bien predispuestos a reírnos de los lemas clásicos que se ponen en sustitución de un título, y debe haber causado infinitos problemas a algunos desafortunados escritorzuelos. La suave burla en torno al vestir o los modales de las mujeres requiere ser renovada en cada generación con las modas a las que se refiere. Las novelitas son de ese tipo de literatura muy parecida a los tratados, insípidas para los gustos acostumbrados a las vastas novelas desarrolladas en tiempos posteriores. Una alegoría clásica o el llamado *cuento oriental* se han convertido en una puerilidad similar al pastoral pasado de moda. Lamentamos a medias los días en que un hombre con

1 En la conversación en la que Samuel Johnson mencionó a Grove, él y sus interlocutores están hablando de los escritores ignotos que alguna vez publicaron en *The Spectator*. En ese contexto es que mencionan a este Mr. Ince, a quien (según Johnson) se lo apreciaba por un cumplido que alguna vez le había hecho Steele. «But (said Johnson) you must consider how highly Steele speaks of Mr. Ince». Boswell, ídem, p. 741.

2 James Elphinston (1721–1809) fue un educador, traductor y lingüista escocés, amigo de Samuel Johnson. Supervisó una edición de *The Rambler*, encargándose de traducir al inglés todos los lemas. Se trata de la edición de Edimburgo (1751-1752), impresa por Sands, Murray y Cochran. Cf. Boswell 1791, 150.

gusto por los fósiles o las mariposas era llamado *virtuoso* y considerado un blanco fácil de ridiculización; ahora estamos bajo el pulgar del mundo científico para revelar nuestros sentimientos. Y en cuanto a la crítica —con sus elaboradas tonterías sobre las unidades y las reglas de la poesía épica, y la autoridad de Aristóteles y Monsieur Bossu[1]—, la miramos desde las alturas de la estética filosófica, y nos alegramos complacidos de la infalibilidad de los gustos modernos. Si no fuera por Sir Roger de Coverley[2], el ensayo anticuado hubiera sido casi olvidado, excepto por algún examinador que quiere que un poco de inglés puro se convierta en prosa latina.

Este tipo de olvido es el castigo natural por trabajar sobre los cimientos de otro hombre. Hay una clara presunción de que la forma que ha dado Addison no encajaría precisamente con Fielding, con Johnson o con Goldsmith; y en consecuencia leemos *Tom Jones*, las *Lives of the Poets* y el *Vicar of Wakefield* sin molestarnos en echar un vistazo al *The Champion* o al *The Covent-Garden Journal*.[3] Hacemos un estudio superficial incluso de *The Bee* y de *The Citizen of the World*,[4] y resultan irreverentes respecto a *The Rambler*. Podemos encontrar en ellos, en efecto, abundantes rastros de la áspera ironía y el cordial sentido común de Fielding, y del delicado humor y la felicidad del tacto de Goldsmith; pero, cuando se ve obligado a una

1 René Le Bossu (1631-1680) fue un crítico francés, autor de un *Traité du poème épique* (1675).

2 Ver Coverley en Referencias.

3 *The Champion* y *The Covent-Garden Journal* fueron periódicos editados por Henry Fielding, cuya escritura contrasta con obras como *The History of Tom Jones,* también de su autoría.

4 Tanto la revista literaria *The Bee*, como las cartas que conforman *The Citizen of the World* son obras de Oliver Goldsmith.

disertación continua, Goldsmith tiene que hilar demasiado fino su lana, y Fielding parece estar incómodo dentro de los estrechos límites del ensayo. *The Rambler* no debe decir una palabra superflua en su contra, pues el mismo nombre se ha convertido en una especie de espantapájaros; y sin embargo, cualquiera que omita la mayoría de las críticas y los pasajes divertidos puede encontrar mucha melancolía provechosa y no desagradable de sus pesadas páginas. Es aún más agradable por su contraste con el optimismo que la mayoría de los ensayistas adoptan, creyéndolo más simpático para los dóciles lectores. Me gusta encontrarme con una de las solemnes declaraciones de Johnson sobre la convicción de la miseria radical de la vida. «La cura para la mayor parte de las miserias humanas no es radical sino paliativa. La infelicidad está implicada en la naturaleza corpórea y entretejida en nuestro ser; por lo tanto, todos los intentos de declinarla por completo son inútiles y vanos; los ejércitos del malestar envían sus flechas contra nosotros por todos lados; la elección es solo entre las que son más o menos afiladas, o teñidas con veneno de mayor o menor malignidad; y la armadura más fuerte que la razón pueda suministrar solo desafila sus puntas, pero no puede repelerlas».[1] Es impresionante esta melancolía de monótona tristeza, proveniente de una naturaleza valiente y duradera, pero hay que admitir que provocaría una impresión bastante severa en una mesa de té —incluso si estuviera presidida por la traductora de Epicteto, una mujer que añade esplendor al sexo femenino—. Y el pobre Johnson, dolorosamente consciente de que no debe desviarse demasiado de su

1 Johnson, Samuel (1750) *The Rambler* Nº 32, July 7.

Addison, da uno o dos brincos de elefante poniendo cara de ironía; y solo es cómico por su fracaso.

Supongo que se ha establecido que, dentro de su especial y estrecha provincia, Addison fue único. Hazlitt y Leigh Hunt intentaron exaltar a Steele por encima de su colega. Podemos entender perfectamente el afecto de ellos por el caballeroso y cálido irlandés[1]. Cuando alguien virtuoso reprende el derroche de un amigo irresponsable mediante la sugerencia de embargar sus bienes, nos ponemos naturalmente de parte del trasgresor. Tenemos la sensación de que Addison consiguió un poco más que sus desiertos en este mundo, mientras que Steele consiguió un poco menos, y deseamos que esto sea más equilibrado; pues hasta cierto punto esto también se aplica en un sentido literario. Steele tiene más calidez y patetismo que Addison; puede hablar de las mujeres sin el tono condescendiente de su líder, y difícilmente, como él, habría citado en su beneficio la famosa teoría de Pericles sobre su verdadera gloria. Y, sin embargo, no quiere que ninguna crítica refinada reconozca la superioridad de Addison. Los admiradores de Steele han tratado de concederle cierta participación en Sir Roger; pero cualquiera que lea los periódicos en los que se describe ese memorable personaje, verá que todos los toques realmente finos son aportados por Addison. Steele se llevó uno de los acontecimientos más prometedores, el cortejo de la viuda, y el artículo en el que aparece es el más alejado del nivel general. Haber creado a Sir Roger —el antepasado de tantos personajes exquisitos, pues seguramente está estrechamente relacionado con el clérigo Adams, y el tío Toby, y el doctor Primrose, y el coronel Newcome— es el

1 Recordemos que Richard Steele era natural de Dublín, Irlanda.

mayor logro de Addison, y el más característico del hombre. Porque es imposible no sentir que se comete alguna injusticia con Addison cuando escritores respetables como Monsieur Taine, por ejemplo, lo tratan seriamente como novelista o teórico político, o incluso como crítico. A juzgar por cualquier estándar severo, su moralidad, sus disertaciones políticas y sus disquisiciones críticas —los inmortales artículos, por ejemplo, sobre la imaginación y sobre *Paradise Lost*— son bastante pueriles. Con todo nuestro amor por los sermones, podemos aburrirnos casi tanto como el propio Monsieur Taine con alguna de las prosas de Addison. El encanto del hombre está en la admirable simplicidad, de la que Sir Roger es solo una proyección imaginativa. Addison se ríe de los pequeños absurdos del caballero desde la plataforma de la erudición superior. Se siente en el nivel más alto de la cultura de su tiempo —un erudito, un caballero—, apto para sentarse en el consejo con Somers, o para interpretar las especulaciones de Locke; pero en el fondo está hecho del mismo material que el viejo escudero con el que simpatiza. Su simplicidad no se destruye aprendiendo a escribir versos en latín o convirtiéndose en secretario de Estado. Sir Roger no acepta la enseñanza de su capellán con más reverencia de la que Addison acepta la de Tillotson y el admirable Dr. Scott, cuya autoridad se ha desvanecido mucho para nosotros. El hacendado acepta la crónica de Baker[1] como su única e infalible autoridad en todos los asuntos de la historia, pero la historia de Addison pasaría igual con el señor Freeman o el Dr. Stubbs. Sonreímos ante la satisfacción de Sir Roger por el progreso de la

1 Baker, Richard (1641) *A Chronicle of the Kings of England* [...]. London.

Iglesia de Inglaterra cuando un rígido disidente come gustoso el plato navideño de avena y ciruelas; pero hay algo casi igualmente simple en la convicción de Addison de que los fiscales de Sacheverell habían pronunciado las últimas palabras de sabiduría política, e incluso las críticas del buen Sir Roger a la *Distressed Mother*[1] no son mucho más simples en sustancia, aunque menos ambiciosas en forma, que las conferencias de Addison sobre temas similares. El tiempo nos ha puesto tanto más allá del artista como el artista estaba más allá de su modelo, y, aunque es en parte cómplice, también debe ser tomado como el objeto de algún ridículo buen humor. No podemos sentarnos a sus pies como si fuera un profesor de política; más bien vemos que su política significa realmente la simpatía espontánea de una naturaleza amable y generosa, que recibe un doloroso golpe ante la vista del fanatismo y la tiranía. Su teología, como Monsieur Taine insiste de forma muy superflua, representa el tipo frígido y prosaico de los divinos contemporáneos; pero es solo la cobertura externa de ese tierno sentimiento de piedad natural al que debemos algunos de los más exquisitos himnos del idioma.

En resumen, la pretensión ocasional del hombre, cuando quiere emitir juicios *ex cathedra* sobre puntos de crítica y moralidad, se convierte en una afectación muy venial y bastante divertida. Solo muestra la docilidad, tal vez excesiva, con la que un intelecto gentil y bastante tímido acepta, según su propia valoración, a los maestros autorizados de su época. Y habiendo dejado de lado todo

1 Se trata del ensayo en el que Addison se refiere a la obra trágica de su amigo Ambrose Phillips, *The Distress'd Mother*. Cf. Addison, Joseph (1712) *The Spectator* Nº 335, March 25.

intento de juzgarlo por un estándar inaplicable, podemos disfrutar de él por lo que realmente es, sin más calificación. Podemos deleitarnos en su urbanidad, indicio de una naturaleza infantil que no se estropea por la familiaridad con lo mundano. También podemos admirar su ternura —guiado por la fantasía juguetona de la Visión de Mirza o la leyenda de Marraton y Yaratilda, y los pasajes en los que se divierte con alguna nimiedad, como los parches para damas—, manejando su juguete tan diestramente que nunca es demasiado pesado, mientras que de alguna manera preserva, por mero ingenio inconsciente, un aire de amigable sabiduría que por un momento se relaja de un pensamiento más severo. Los imitadores de Addison se tambalean con bastante torpeza al intentar repetir una actuación que parece tan fácil después de su ejecución; pero el secreto, aunque sea abierto, en realidad no es fácil de apropiar. Se tiene que adquirir la peculiar naturaleza de Addison, su delicadeza de percepción, su ternura de naturaleza mantenida en jaque por una sensibilidad excesiva, su generosidad de sentimiento —que nunca puede apurarlo a salir del refugio de su completa respetabilidad—, su intensa apreciación de todo lo que es puro y bello, siempre y cuando también sea de buen nombre. Uno debe tener, en resumen, las buenas cualidades junto con las limitaciones de su carácter, y entonces expresará de manera espontánea, en este tipo de humor repentino, el discreto y sarcástico carácter juguetón que podría brillar tan deliciosamente cuando estaba solo con un amigo, o con su pluma, y una botella de oporto para darle valor.

Entendido de esta manera, el ensayo es una de las artes perdidas, tanto como la buena escritura o la buena

conversación. Estamos demasiado distraídos, demasiado apurados. La ciudad de la que estos ensayistas siempre hablan significaba una sociedad limitada; ahora se ha convertido en un vasto caos de átomos distraídos, arremolinados en un contacto momentáneo, pero sin agrupamientos permanentes. Un Addison sensible y reservado iba a su club —en los días en que un club significaba una reunión social y no una casa de citas opresiva para mil doscientos caballeros que manifiestan desconfianza ocultos tras sus periódicos— y ahí tenía su reconocido rincón donde podía tomar su café sin ser molestado, y podía escuchar los chismes de los clientes habituales. Luego se retiraba a su alojamiento con algún amigo escogido, y se iba soltando gradualmente bajo la influencia del alcohol y el tabaco, hasta que derramaba sus pequeñas especulaciones a su compañero, o las escribía para una audiencia que conocía igual que un párroco de campo conoce a su congregación. Podía hacer pequeñas bromas confidenciales al público, ya que el público no era más que un círculo ampliado de amigos. En la actualidad, un hombre así, ya que era un hombre de gusto y reflexión, encuentra a la sociedad como un aburrimiento intolerable. Se mete en ella para formar parte de una multitud reunida por un momento, que más tarde se dispersa en una docena de diferentes multitudes; está atrapado en una mesa entre un par de extraños, y no tiene tiempo para romper el hielo o ir más allá de lo convencional, a menos que se encuentre con algún intrépido hablador, que le preguntará entre la sopa y el pescado si cree en la igualdad de los sexos o la existencia de algún dios. Tiene suerte si puede reunirse con sus mejores amigos cada quince días. Se hace famoso, no para ser el compañero

preferido del día, sino para ser acosado por una multitud. También podría convertirse en un recluso —en ningún lugar más fácilmente que en Londres—, pero entonces difícilmente podrá escribir ensayos efectivos sobre la vida; o podría lanzarse a algunos de los innumerables *movimientos* del momento, y tendrá que ser demasiado serio para el ameno intercambio social, con una hábil mezcla de vivacidad y severidad. El pequeño círculo amistoso de oyentes se rompe para bien o para mal, se disuelve en fragmentos y se arremolina en una loca confusión; y el hablante sobre el papel debe cambiar su tono a medida que su audiencia se dispersa.

Sin duda que la actualidad, en cierto modo, no solo es favorable a la escritura de ensayos, sino que es un paraíso para los ensayistas. Nuestras revistas y periódicos están llenos de excelentes ejemplos. Pero el carácter del ensayo ha cambiado radicalmente. O bien es una discusión seria de alguna cuestión importante, donde un hombre despliega todo un sistema filosófico en una docena de páginas; o bien se diferencia del antiguo ensayo, como el discurso de un orador de multitudes se diferencia de un discurso destinado a una asamblea organizada. El escritor no tiene a la vista un pequeño círculo de autoridad reconocida, sino que compite con innumerables rivales para captar la atención de ese personaje vago y caprichoso que es el lector general. A veces al lector general le gustan las tonterías lentas, y a veces los escándalos; pero es terriblemente propenso a tomar la ironía como un insulto personal, y a confundir la delicadeza con la insipidez. Es cierto, en efecto, que un tipo de autoridad se ha vuelto más imponente que nunca. Las afirmaciones del crítico científico nos ejercitan mucho la mente; pero

eso solo explica por qué es más fácil escribir sobre la escritura ensayística que escribir directamente un ensayo.

Algunos hombres, en efecto, tienen bastante del humorista o del filósofo y pueden apartarse de la multitud, y permitirse especulaciones muy admirables. Se pueden mencionar ensayos que, aunque menos populares que otros absolutamente zonzos, tienen más posibilidades de perdurar. Pero, aparte de las demostraciones más modernas, algunos de los mejores ensayos ingleses provienen de la escuela que, en cierto modo, continúa las viejas tradiciones. Los *cockneys*[1] del primer cuarto de siglo todavía hablaban de la *ciudad* como una entidad distinta. Las cenas de Charles Lamb probablemente fueron las últimas cenas representativas del anticuado club. Lamb, de hecho, era la mascota de una pequeña camarilla de conocidos, aparte del gran mundo; no como Addison, que era el favorito de una vasta sociedad, incluyendo a los principales líderes políticos y sociales de la época. Los *cockneys* solo formaban una pequeña y despreciada sección de la sociedad; pero aún no habían sido inundados y abrumados por la multitud. Londres no era un caravasar cambiante, un vago agregado de seres humanos, del que habían desaparecido todos los rastros de unidad orgánica. Nombres como Kensington o Hampstead seguían sugiriendo lugares reales, con habitantes más antiguos y asociaciones locales, sin confundir las paráfrasis con fragmentos arbitrarios del sur o del noroeste. El barrio de Temple tenía sus antiguos juristas, hombres que habían vivido allí bajo la mirada de los vecinos, y cuyas características personales se conocían con tanta precisión

1 Los *cockneys* son las personas que viven en East End, una región obrera al este de Londres.

como en cualquier pueblo de campo. El teatro de la época de Lamb no era uno de los muchos lugares de diversión, con solo las afirmaciones que pueden derivarse de la estrella del momento; sino un cuerpo con imponentes asociaciones históricas, que podía rastrear su continuidad a través de una dinastía de gerentes, desde Sheridan a Garrick, y así hasta Cibber y Betterton, y las compañías que se regocijaban en nombre de los sirvientes del Rey. Cuando se sentó en el círculo, parecía estar tomando el lugar de Steele, y aún podía escuchar la vieja *comedia artificial*, para la cual nos hemos vuelto demasiado morales o demasiado escrupulosos. Leer los ensayos de Elia es volver a respirar esa atmósfera; y ver que si Lamb no escribió para un círculo tan definido como los antiguos ensayistas, sigue representando una clase con asociaciones apreciadas y un carácter distintivo. Hay que ser un poco *cockney* para disfrutar plenamente de su escritura; para poder reconstruir el viejo Londres pintoresco con sus aspectos evocadores y grotescos. Porque no hay momento en el que Lamb sea él mismo más que cuando, con ese humor patético, habla de la rápida desaparición de las peculiaridades del mundo pasado de moda.

Lamb, Leigh Hunt y Hazlitt pueden ser tomados como representantes de esta última fase de la vida de la vieja ciudad antes de que se convirtiera en una jungla. Todos han escrito ensayos admirables, aunque el gusto puro y el estilo elegante de Hunt apenas compensan la falta de fuerza o idiosincrasia. No se puede hacer tal crítica contra sus amigos. Lamb no solo era la mascota de su propia camarilla, sino de todos los críticos posteriores. Decir algo contra él sería provocar una protesta indignada. Atacarlo se asemejaría a insultar a un niño. Pero me

atrevo a confesar que Lamb tiene algunos defectos, esos de los que nadie que sea el favorito de un pequeño círculo se puede librar. Siempre está al borde de la afectación y a veces se pasa de la raya. Tiene tal conciencia de sí mismo que en algunos estados de ánimo es provocadora. Hay cierta intolerancia en la mayoría de los humoristas —como la de los niños mimados— que se ha vuelto un poco fastidiosa. La gente ha llegado a hablar como si el sentido del humor fuera una de las virtudes cardinales. Tenerlo es estar libre de una clase privilegiada, poseída de un sistema esotérico de sabiduría crítica. Carecer de él es ser un miserable pedante, utilitario y práctico. El humorista declarado considera al resto de la humanidad como si estuviera privada de una facultad, incapaz de disfrutar de los mejores sabores literarios. Lamb fue uno de los primeros representantes de esta teoría, y siempre está tácitamente advirtiendo del profano vulgar, tipificado por el prosaico escocés que señaló que su deseo de ver a Burns en lugar del hijo de Burns era impracticable, ya que el propio poeta estaba muerto. La pretensión es, por supuesto, presentada por Lamb de la manera más amable, pero sigue siendo una pretensión. La mayoría de la gente es lo suficientemente dócil para aceptar, según su propia valoración o la de sus admiradores, a cualquier hombre que reclame un privilegio especial, y cree que es prudente callarse si no percibe que está plenamente justificado por los hechos. Pero admito que, después de una cierta cantidad de Lamb, empiezo a sentir simpatía por el poco imaginativo escocés. Creo que tiene algo que decir en su favor. Lamb, por ejemplo, fue un crítico exquisito de los autores que lo deleitaban. Nadie ha dicho cosas tan admirables sobre los viejos dramaturgos ingleses, y se

le puede perdonar una pequeña exageración a un adorador tan genuino. Pero también ayudó a iniciar la fastidiosa *crítica apreciativa* que, metiéndose en los basurales del tiempo, supone la misma perspicacia y genialidad para recoger piedras comunes que joyas reales. Ciertamente no hay que culpar a Lamb por la extravagancia de sus seguidores. Pero esta exaltación de los gustos o fantasías de un pequeño grupo siempre tiene sus peligros, y eso es lo que nos hace atenuar nuestro afecto por Lamb. Nadie puede deleitarse demasiado con el ensayo sobre el cerdo asado —cuya alegoría contiene tanta filosofía sólida como fino humor—, o con las opiniones de la señora Battle sobre el *whist*[1], o la descripción del Christ's Hospital, o los viejos juristas de Temple, o de Oxford durante las largas vacaciones. Solo que no puedo deshacerme del sentimiento que me asalta cuando se me ordena adorar al ídolo de cualquier pequeña secta. Acepta sus tabúes y todo saldrá bien. El engreimiento y el dogmatismo subyacente solo tornarán sus lados más agradables hacia ti, y se mostrarán en los admirables sentimientos con una ligera afectación. Sin embargo, uno quiere un poco más de aire fresco y a nadie le gusta admirar por obligación. La manera de ser de Lamb es inimitablemente elegante, pero recuerda demasiado a un antiguo galán vendiendo sus exquisitos cumplidos y poniendo a sus oyentes ante su mejor comportamiento. Quizá muestre la corrupción de la naturaleza humana, pero me alegraría si de vez en cuando dejara su falsete y saliera de su pequeño atrincheramiento de elaborada reserva. Yo debería estar seguro de que veo al hombre natural. «Soy muy sofisticado», dice Lamb, explicando su imperfecta simpatía por los

1 El *whist* es un juego de cartas, una forma primitiva de bridge.

cuáqueros, «con humor, fantasías que anhelan la simpatía de la hora. Debo tener libros, cuadros, teatros, cháchara, escándalos, chistes, antigüedades y mil caprichos de los que el gusto más simple de ellos podría prescindir»[1]. Hay veces en que el sabor más simple es un alivio agradable para el más hábil manejo de los caprichos, y es en esos momentos cuando uno se rebela, no precisamente contra Lamb, sino contra la intolerancia de los verdaderos adoradores de Lamb.

El lector que esté cansado de las delicadas invenciones de Lamb y quiera un poco de naturaleza genuina, una declaración directa e inflexible de antipatía e indignación, no necesita ir muy lejos. Hazlitt lo servirá oportunamente; por eso a menudo puedo leerlo con admiración cuando Lamb se me echa encima. Si Hazlitt tiene las debilidades de un *cockney*, estas toman una forma muy diferente. Difícilmente podría haber sido Hazlitt el ideal de una secta, a menos que ella disfrutara recibir bofetadas frecuentes por parte de aquel a quien se lo adora como a su ídolo. Ha adquirido, hasta un grado irritante, el temperamento característico de una estrecha secta provincial. Ha acariciado y meditado las antipatías con las que empezó, y, de vez en cuando, ha agregado nuevos disgustos y recelos a sus viejos amigos. No tiene suficiente cultura para comprender plenamente el peso de sus propias teorías, y se pelea con los que deberían ser sus aliados. Además tiene otra característica que, en mi opinión, es menos perdonable. No solo es ególatra, lo cual se puede entender, sino que hay algo poco caballeroso en su egolatría. Hay un

1 Lamb, Charles (1821) «Imperfect Sympathies», *Elia and The Last Essays of Elia. The Works and Letters of Charles and Mary Lamb.* Vol. II. Edited by E. V. Lucas. London, Methuen & Company, 1903, p. 63.

tono ofensivo de autoafirmación, enmascarado tras un autodesprecio. No me atrevería a decir que tenía envidia, pues es una de las acusaciones más fáciles de hacer y menos probables, contra cualquiera que tenga una visión independiente de las celebridades contemporáneas; pero tiene el tono de un resentido; y los resentimientos son las conmociones que ha recibido su vanidad por falta de aprecio general. Hay algo mezquino en el espíritu que lleva a todo el mundo a confiar en tales asuntos; y su falta de reticencia toma a veces una forma más ofensiva. Es uno de los primeros «entrevistadores» y toma venganza de los hombres que han sido más populares que él, retratándolos de forma sesgada. En conjunto es un hombre imposible de juzgar sin cierta desconfianza; y esa es la verdadera razón, quizá, de su impopularidad. Ninguna habilidad literaria hará que el lector medio simpatice con un hombre tan poco amigable.

De hecho, se necesita alguna explicación, ya que de otra manera difícilmente podríamos entender la negligencia comparativa de algunos de los ensayos mejor logrados de nuestro idioma. Ahora podemos ser muy buenos compañeros con Hazlitt, pero no podemos escribir como él, dice un crítico que es más propenso que nadie a falsificar sus propias afirmaciones. Y cuando tomo uno de los volúmenes de ensayos de Hazlitt, a veces me inclino a estar de acuerdo con la afirmación. Tienden, es cierto, a dejar un sabor bastante desagradable en el paladar. Hay cierta acidez, una puesta en escena más bien petulante de pequeñas maldades o disgustos personales; la arrogancia propia de toda camarilla no se suaviza en la suposición tácita, sino que nos la echa en cara. Pero, dejando esto de lado, el vigor nervioso

de la escritura —el tono de fuerte convicción y pasión que vibra a través de sus frases, el entusiasmo genuino con el que celebra los libros y cuadros que realmente ama, el disfrute intenso de las bellezas que realmente comprende— tiene algo inspirador y contagioso. En todo caso, no hay nada afectado; si es malhumorado, cree realmente en su malhumor; si se ocupa de paradojas, no es que quiera exhibir su habilidad o insinuar una pretensión de originalidad, sino que es un creyente enfático y apasionado en ciertos prejuicios que se han hundido en su mente o se han arraigado en su naturaleza. Si todo ensayista está obligado a ser un traficante de lugares comunes, o de los lugares comunes inversos que llamamos *paradojas*, Hazlitt consigue hacerlos interesantes mediante un nuevo método. No es que sea un hombre de madura sabiduría que ha pensado en ellos y los ha probado por sí mismo; ni un hombre de delicada sensibilidad de cuyos labios salen con la frescura de la perfecta sencillez; ni un hombre de fuerte sentido, que arranca las ilusiones convencionales por las que nos autocomplacemos; ni un humorista amable, que juega con lo absurdo y nos pide que compartamos la agradable conciencia de sus propias tonterías. Es simplemente ese hombre de marcada idiosincrasia cuyos sentimientos, aunque confinados dentro de estrechos canales, son tan fuertes que sus declaraciones tienen siempre el tono enfático de la verdadera pasión. Cuando habla de alguna de sus obras favoritas, ya sea de Rousseau o de la señora Elizabeth Inchbald, no agrega mucho a las críticas ya establecidas, pero habla del libro como quien lo conociera de memoria y hubiera vuelto a él una y otra vez, igual que un amante, que ha disfrutado

de los pequeños toques que se le escapan al lector apresurado, y que al escribir sobre él revive el viejo torrente apasionado de la admiración. No puede hacer comentarios tan finos como los de Lamb. Sus juicios son aún más personales y dependen de los accidentes de sus primeros estudios; pero estimulan aún más la ilusión de que solo se debe volver al original para disfrutar de un rapto similar. Lamb habla como un epicúreo, haciéndole saber a uno que debe ser un hombre de gusto para compartir su fino discernimiento. En cambio, Hazlitt habla de sus antiguos placeres como un viajero podría hablar del chorro de agua fresca que le salvó de morir de sed en el desierto. La delicia parece tan espontánea y natural que nos imaginamos —muy erróneamente, la mayor parte— que el manantial debe ser tan refrescante para nuestros labios como lo fue para los suyos. Nos avergonzamos de ello cuando nos aburrimos de leer la *Nouvelle Héloïse*.[1]

El mismo tipo de encanto hay en los ensayos no críticos. Compartimos por el momento el entusiasmo de Hazlitt por los malabaristas indios, o por John Cavanagh, el jugador de *fives*, a quien celebra con un entusiasmo asombroso en los días pre-atléticos, entusiasmo que apenas podría ser superado por algún joven que adorase al Dr. Grace.[2] Olvidamos todos nuestros prejuicios adquiridos para lanzarnos al deporte de la famosa pelea de premios entre el gasista y Bill Neate; y no vemos ninguna

1 Rousseau, Jean-Jacques (1761) *Julie ou la Nouvelle Héloïse*.

2 John Cavanagh y Dr. Grace eran grandes jugadores de *fives*, un juego similar al frontón. William Hazlitt se refiere en especial a Cavanagh en el ensayo «The Indian Jugglers», publicado en *Table-Talk* (1821).

incongruencia entre el placer de ver un lado del rostro del señor Hickman convertido en «una ruina colorada» de un solo golpe, y de llevarse un volumen del sentimentalismo de Rousseau en el bolsillo para consolar las necesarias horas de espera.

Es lo mismo cuando Hazlitt viene a tratar los temas trillados de los ensayistas comunes. Predica sobre textos desgastados, pero siempre tienen para él un fuerte interés personal. Se le ocurre un aforismo común y corriente, no para ser considerado con calma o adornado con ilustraciones frescas, sino como si encarnara en un representante de carne y hueso, para ser combatido, derrotado y pisoteado. Habla de la conducta de vida a su hijo y comienza con los aforismos adecuados sobre la industria, el civismo, y así sucesivamente, pero a medida que se entusiasma con su trabajo, se apasiona y derrama sus propios prejuicios con la energía de la convicción personal. Habla de «afeminamiento», del «miedo a la muerte», de la «principal oportunidad», de la «envidia», del «egoísmo», del «éxito en la vida», de «lo profundo y lo superfluo» y de una docena de otros temas igualmente poco prometedores. Sabemos muy bien qué meditaciones lúgubres y edificantes sugerirían a algunos ensayistas populares, y de qué forma atractiva otros podrían ensayar sobre ellos. Pero nada se convierte en un cliché con Hazlitt; siempre es idiosincrásico, picante, vigoroso e intensamente entusiasta, no tanto por convencernos, quizá, como por sacarnos lo mejor de nosotros, como lo haría un verdadero antagonista. No se dirige al amable lector de los escritores más populares, sino a un oponente imaginario siempre dispuesto a tomar el guante y a sacar lo peor de él. La mayoría de la gente se opone a

asumir esa posición, y a ser golpeada como si fuera algo natural que fueran mojigatos seguidores de alguna teoría objetable. Pero si se le puede tomar en sus propios términos y disfrutar de una conversación que provoque la contradicción, uno puede estar seguro de un buen combate en el círculo intelectual. E incluso sus paradojas son más que un mero deseo desenfrenado de deslumbrar. Lean, por ejemplo, el característico ensayo sobre «The Pleasure of Hating», con su perversa reivindicación de la infidelidad hacia nuestros viejos amigos, y hacia los viejos libros, y sentirán que Hazlitt, aunque por el momento él mismo argumenta con una convicción que no puede sostener seriamente, ha dado realmente expresión a un sentimiento genuino que es más impresionante que muchos volúmenes de reflexión promedio. Un contraste más frecuente del sentimiento general podría ser agradable, sin duda, y sin embargo, a pesar del trasfondo de una melancolía bastante hosca, seríamos difíciles de complacer si no nos encantáramos con la aparición ocasional de pasajes como estos:

> Recuerdo que una vez paseaba a lo largo de la orilla de un arroyo, bordeado de sauces y crestas centelleantes, en uno de esos valles resguardados en la llanura de Salisbury, donde los monjes de antaño habían plantado capillas y construido celdas para ermitaños. Había una pequeña iglesia parroquial cerca, pero altos olmos y alisos temblorosos la ocultaban a mi vista; cuando, de repente, me sorprendió el sonido de un intenso órgano que repicaba en mi oído, acompañado por las voces rústicas y el coro de criadas y niños del pueblo. Se elevó, en efecto, como una inhalación de ricos perfumes destilados. El rocío de mil pastos se re-

> unió en su suavidad, el silencio de mil años hablaba en él. Llegó al corazón como la belleza tranquila de la muerte; la imaginación captó el sonido y la fe se elevó hasta los cielos. Llenó el valle como una niebla, y derramó su canto interminable, y aún se hincha en mi oído y me envuelve en un trance dorado, ahogando el ruidoso tumulto del mundo.[1]

Si el espíritu de camarilla produjera invariablemente una buena escritura de ensayos, no deberíamos temer por ninguna deficiencia en quienes nos los proveen. Pero nuestras camarillas modernas están tan ansiosas por ser cosmopolitas y estar al nivel de la última nueva declaración del profeta aceptado, que de alguna manera sus disquisiciones parecen carecer de sabor individual. Tal vez tenemos profetas desconocidos entre nosotros, cuyos trabajos serán valorados por nuestros nietos; pero no me aventuraré ahora en el peligroso terreno de esa crítica contemporánea.

«The Essayists»,
The Cornhill Magazine. Vol. 44. Nº 261. September 1881.
London, Smith, Elder & Company, pp. 278-297.

1 Hazlitt, William (1822) «Why distant Objects please», *Table-Talk; or, Original Essays*. Vol. II. London, Printed for Henry Colburn and Company, pp. 229-230.

La desaparición del ensayo (1894)

Agnes Repplier

Agnes Repplier fue una ensayista estadounidense. Nació en Filadelfia, en 1855, y se educó en el Convent of the Sacred Heart, de esa misma ciudad. En su obra combinó bien su fe católica, sus opiniones conservadoras y su feminismo. Aunque escribió distintos tipos de prosa, se consolidó en el ensayo, legándonos una diversidad de ejemplares coleccionados en *Points of View* (1891), *Essays in Miniature* (1892), *Essays in Idleness* (1893), *Compromises* (1904), *A Happy Half-Century and Other Essays* (1908), *Americans and Others* (1912), *Counter-Currents* (1916) y otras compilaciones similares.

El que aquí traduzco reacciona contra los augurios de que el ensayo sea una cosa del pasado e intenta demostrar que su naturaleza, por el contrario, ligada al recreo y al placer, le depara una extraordinaria vigencia en el mundo contemporáneo. Fue publicado en *In the Dozy Hours and Other Papers* (1894) y en junio de ese mismo año, en el volumen LIII de *Lippincott's Monthly Magazine*.

Es una costumbre curiosa de los modernos hombres de letras hablar bastante acerca de su trabajo; para explicar sus condiciones, para mantener el prestigio, para protestar contra las críticas adversas, y para interpretar las necesidades y aspiraciones de la humanidad a través del estrecho medio de sus propios recursos. Muchos años han pasado ya desde que Arnold advirtió la creciente tendencia a expresar los ordinarios deseos de la gente ordinaria a través de imponentes frases tales como «leyes del progreso humano» y «edictos del pensamiento nacional»[1]. Hoy en día, si una nueva historia o una nueva obra encuentran una aprobación inusual, es atribuida a algún desarrollo mental repentino de la sociedad, a algún cambio notable en nuestros modos de relación con la existencia. Sin vacilaciones, se nos asegura que todas las historias y las obras se construirán en un futuro próximo bajo los parámetros de estos modelos preferidos.

Para algunos de nosotros, tal vez, esas voces proféticas no tienen más que un sonido funesto. Escuchamos su grito repetido de que «el viejo orden ya pasó», y lo sentimos en nuestros corazones, habiéndolo amado tanto durante años, y sin tener absoluta confianza en aquello que lo reemplace. Entonces alguna bella tarde ensanchamos nuestra mirada y nos sorprendemos al ver todo lo que aún perdura del viejo orden, y lo poco dispuesto que está a extinguirse, aparentemente, incluso cuando se le dijo sin ambages que se fuera. ¿Cuántas veces hemos

1 Arnold, Matthew (1869) *Culture and Anarchy. An Essay in Political and Social Criticism.* London, Smith, Elder and Company, p. LIV.

sido advertidos de que la poesía se está sacudiendo sus cadenas, y que la rima y el ritmo ya han pasado de moda? Sin embargo, ahora, al igual que en el pasado, los poetas siguen bailando encadenados y se encuentran a gusto, con un sonido armónico que es agradable a nuestros oídos. ¿Cuántas veces se nos ha dicho que las novelas de Sir Walter Scott han muerto por completo, que ya se ha cavado su tumba y escrito su epitafio? Sin embargo, nuevas y hermosas ediciones de sus obras se suceden unas a otras con tanta rapidez, que el ardiente aficionado se pregunta, resignado, quiénes son los dichosos con dinero suficiente para comprarlas. ¿Cuántas veces se nos ha dicho que la novela realista y psicológica ha suplantado a su alegre hermana, la novela de amor y aventuras? Sin embargo, nunca hubo un día en que los escritores de historias románticas hayan ganado tan rápida y fácilmente la fama. Stevenson lidera la fila, pero Conan Doyle y Stanley Weyman lo siguen muy de cerca, mientras que, en cuanto al señor Rider Haggard, se trata de un problema que desafía cualquier solución razonable. Fabulosos precios pagaron los gremios por sus cuentos, miles de lectores esperan ansiosos semana tras semana la distribución cuidadosa de los capítulos, y es humillante el hecho de que *She* sea tan conocida a lo largo de dos continentes como *Robert Elsmere*.[1] Estos testigos incontrovertibles de éxito parecen indicar que lo que la gente realmente desea no es realismo, ni sobria veracidad, sino las más locas y salvajes imposibilidades que el cerebro humano sea capaz de concebir.

1 *She. A History of Adventure* (1887) de Henry Rider Haggard; y *Robert Elsmere* (1888) de Mary Augusta Ward.

Y así cuando me dicen, entre otras cosas proféticas, que el *ensayo ligero* está desapareciendo rápidamente y que, en vista de la proximidad de su lecho de muerte, no puede ser recomendado con seguridad como *un buen emprendimiento*, tomo coraje sin disgustarme y, antes de resignarme a admitir semejante decreto, miro un poco a mi alrededor. Sin duda, es desalentador para el ensayista ser repentinamente informado de que su trabajo está *in articulo mortis*[1]. Se siente como se podría sentir el carpintero si se le dijera que las sillas, puertas y mesas están pasando de moda, y que sería mejor que se dedicara a la ingeniería de minas o a la fabricación de algún nuevo alimento para niños. Tal vez se esfuerce por explicar que un gran número de sillas fueron vendidas en la última semana, que no dejan de tener utilidad y que le parecen tan necesarias como siempre. Estos débiles argumentos se encontrarán sin respuesta. Para quien asegura esto —por sobre la autoridad del carpintero—, está clarísimo que los muebles están fuera de moda. El espíritu de la época requiere algo diferente, y el *mejor talento empresarial* —encantadora frase y aplicable por igual a un marco de ventana o a una epopeya— se mueve en otra dirección. Esto es lo que Lowell solía llamar el estilo concluyente del juicio, «que consiste simplemente en pertenecer a otra parroquia»[2]; pero los límites parroquiales son las mismas cosas convincentes ahora que hace cuarenta años.

¿Está el ensayo, por tanto, en tan inmediato y angustiante peligro? ¿No se lo escribe, ni se lo publica, ni se lo lee? Diez años han pasado desde que un pequeño libro

1 *a punto de morir.*

2 Lowell, James Russell (1870) «Shakespeare Once More», *Among my Books.* Boston; Fields, Osgood & Company, p. 196.

bien impreso fue ofrecido por descuido al gran público inglés.[1] Apareció de forma anónima. Su título en latín entorpeció su fortuna, pues atrajo a unos pocos y excluyó a la gran mayoría. Contenía siete de los ensayos más ligeros que jamás se hayan deslizado en la imprenta. Sin forcejear con ningún problema, social o espiritual, tocó una de las cuestiones vitales del momento. No era grave ni estaba escrito con ninguna intención muy definida, salvo la de entretener y complacer a sus lectores. Según todas las leyes de los mentores modernos, debería haber sido relegado a un rápido y merecido olvido. ¿Qué sucedió, sin embargo? Tuve la oportunidad de ver ese libro a los pocos meses de su publicación y enviar un pedido enseguida a Londres, con la intención de asegurarme una primera edición. Recibí una cuarta y, con ella, la seguridad reconfortante de que la primera ya se vendía mucho más cara. En una semana, las reimpresiones americanas de *Obiter Dicta* se encontraban en todos los mostradores de libros de nuestra tierra. El nombre del autor fue revelado al mundo. Un segundo volumen de ensayos siguió al primero; un tercero, al segundo; un cuarto, al tercero. Los últimos son tan ligeros que no pasan de ser más que comentarios y notas breves. Todos han vendido bien y el señor Birrell se granjeó la reputación —seguro sin gran esfuerzo— como hombre de letras. Los editores de revistas están contentos de publicar su trabajo; los lectores de revistas están contentos de verlo; los periódicos están encantados cuando tienen algún chisme personal sobre él, para contárselo al mundo curioso. Esto es lo que *el mejor talento empresarial* debe llamar éxito, pues son estas

1 Birrell, Augustine (1884) *Obiter Dicta*. London, Elliot Stock. Fourth Edition.

las pruebas por las que está acostumbrado a juzgar. El ensayo ligero tiene una gran audacia para hacer alarde y florecer de esta manera desvergonzada, cuando ha sido severamente advertido de no estar acorde con el espíritu de época, y de que su tiempo está en declive.

Es curioso, además, ver cómo las nuevas y encantadoras ediciones de *Virginibus Puerisque* se venden con facilidad. Stevenson ha hecho mejores trabajos que los que se recogen en este volumen de papeles dispersos, más sugerentes que satisfactorios; sin embargo, siempre hay lectores dispuestos a regocijarse en los valerosos «Admirals», o a soñar durante una grata media hora con la seductora música de «Pan's Pipes».[1] Los *Essays in Little* y las *Letters to Dead Authors* de Lang han llegado a miles de personas que nunca han leído sus admirables traducciones del griego.[2] Los ensayos de Pater —aunque no son ligeros— son mucho más conocidos que su hermoso *Marius the Epicurean*.[3] De Lamb se lee mucho más *Elia* que sus cartas, aunque resulta desgarrador tener que elegir entre ellos. Los ensayos de Hazlitt siguen siendo ricas minas de placer, así como finos correctivos para muchas tonterías modernas. La primera serie de los *Essays in Criticism* de Arnold[4] sigue siendo su libro más popular, y el que ha hecho más que todo el resto

1 «The English Admirals» [«Almirantes ingleses»] (1878) y «Pan's Pipes» [«La flauta de Pan»] (1878) son dos de los ensayos de Robert Louis Stevenson que luego se republicaron en *Virginibus Puerisque* (1881).

2 *Essays in Little* [*Ensayos a pequeña escala*] (1891); *Letters to Dead Authors* [*Cartas para autores muertos*] (1886).

3 *Marius the Epicurean* es una novela filosófica de Walter Pater, publicada en 1885.

4 La primera serie de los *Essays in Criticism* se publicó en 1865.

para mostrar al enorme público de educación media qué se entiende por distinción intelectual. De hecho, nunca hubo una época en que las personas renuentes al largo viaje o al duro esfuerzo buscaran, con más diligencia que ahora, atajos hacia la cultura, y el ensayo es el sendero más ligero en esa dirección. No ofrece ninguna instrucción, salvo por medio del disfrute, y uno se pasea perezosamente con una encantadora inconciencia de esfuerzo. No se obtienen grandes resultados de esta manera, pero todos deberíamos tener a veces nuestra hora de recreo. Por otra parte, todavía hay lectores agudamente sensibles al placer que el arte literario pueda dar; y los ensayistas, desde Addison hasta Arnold y Pater, han reconocido el valor de la forma, la elocuencia poderosa y persuasiva del estilo. En consecuencia, el gusto por el ensayo es el resultado natural que nos depara su lectura. Como la virtud, es su propia recompensa. «La cultura», dice el señor Addington Symonds, «hace que un hombre sea algo; no le enseña a crear nada».[1] La mayoría de nosotros en este ocupado mundo estamos mucho más interesados en lo que podemos aprender a hacer que en lo que podemos convertirnos; pero puede ser que aquellos que se contentan con el fortalecimiento de sus propias facultades y la ampliación de sus propias simpatías por todo lo que es mejor y más bello, sean de mayor servicio a sus cansados y abatidos vecinos que aquellos incansables trabajadores que tan implacablemente nos instan a nuestra labor.

Algunos críticos de temperamento judicial acostumbran asegurarnos, de vez en cuando, que el ensayo ter-

1 Symonds, John Addington (1893) «Culture: its Meaning and its Uses», *In the Key of Blue and Other Prose Essays.* London; E. Mathews & J. Lane; New York, Macmillan and Company, p. 204.

minó con Emerson, con Sainte-Beuve, con Addison o incluso con Montaigne; una fecha aún más remota es inaccesible, a menos que, como Eva en el viejo acertijo, haya muerto antes de nacer.[1] Montaigne es comúnmente escogido como el ídolo de este culto exclusivo. «No me importa ningún ensayista más que Montaigne» tiene un sonido clásico y el mismo aire de discriminación intelectual que esa otra frase muy popular: «no leo ningún novelista moderno, excepto a George Meredith». Al oír estas sentencias, uno está tentado a decir, con Marianne Dashwood, que «es una admiración un tanto extraña».[2] Para mentes de un orden más común, parece que el amor por Montaigne debiera llevar insensiblemente a una apreciación de Sainte-Beuve; que una apreciación de Sainte-Beuve, a su vez, despierta una simpatía por Arnold; que una simpatía por Arnold allana el camino para un gran disfrute de Emerson o Pater. Es una cadena cuyos eslabones, a pesar de que no todos son iguales de fuertes y bellos, en conjunto sirven a la totalidad. «No permitas que ni la peculiar calidad de algo ni su valor se te escapen», aconsejaba Marco Aurelio;[3] y si buscamos nuestro beneficio dondequiera que se encuentre, insensiblemente adquirimos aquello que es necesario para nuestro crecimiento. Bajo ninguna circunstancia es aconsejable confundir las preferencias o prejuicios de una parte de la humanidad con el avance irresistible de las épocas. La rima puede pasar, pero está con nosotros todavía. La

1 Se refiere a una adivinanza tradicional inglesa: «La primera noche de su vida fue esposa y murió antes de nacer».

2 Marianne Dashwood, la protagonista de *Sense and Sensibility* de Jean Austen (1811), lanza este reproche contra Mrs. Ferrars en el capítulo XXXIV de la novela.

3 Marco Aurelio, *Meditaciones*, VI, 3.

novela romántica quizá llegue a quedar sumergida, pero en la actualidad está muy por encima del agua. El ensayo puede morir, pero justo ahora posee una animada y alentadora vitalidad. Si lo consideramos como un medio de cultivo o como un campo para el *mejor talento empresarial*, debemos oportunamente remarcar que, en palabras de Sancho Panza, «este joven, teniendo en cuenta su débil estado, ha dejado en él un increíble poder de expresión».

«The Passing of the Essay»,
In the Dozy Hours and Other Papers,
Boston and New York, Houghton, Mifflin and Company,
1894, pp. 226-235.

El ensayo como modo y forma (1901)

Richard Eugene Burton

Richard Eugene Burton fue un destacado profesor de letras estadounidense. Nació en 1861 —o 1859, según la brevísima biografía en la revista *The Forum*— en Hartford, Connecticut, donde creció y cursó su licenciatura, en el Trinity College. Continuó sus estudios de posgrado en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore, Maryland, hasta alcanzar el grado de doctor, en 1888. Luego fue el editor literario del periódico *The Hartford Courant* y de la *Lothrop Publishing Company*. Enseñó literatura inglesa en la Universidad de Chicago, Illinois, y dirigió el departamento de inglés de la Universidad de Minnesota. Combinó bien su actividad como profesor universitario y conferencista con la de periodista, dramaturgo y poeta. Entre sus libros de poesía están *Dumb in June* (1895) y *Memorial Day* (1897); entre sus obras de teatro, *Rahab* (1906); y entre sus libros de ensayos, *Literary Likings* (1898) y *Masters of the English Novel* (1909).

Contrario a las tesis que postularon la edición de la Biblia inglesa como el inicio de la escritura artística, Burton concedió esa innovación a Bacon, a cuya prosa encontró entre las primeras que se propusieron ser claras y compactas, con palabras más cortas y oraciones más

nítidas, logrando una síntesis que a menudo alcanzaba al epigrama: «En cuestión de estilo, basta con leer contemporáneos como Sidney, Lyly y Hooker, para ver hasta qué punto Lord Bacon modernizó la engorrosa, aunque a menudo brumosamente espléndida, forma isabelina». Luego, atribuyéndole muy poca importancia al tema, afirmó que las características centrales de todo ensayo son su modo y su forma, por medio de las cuales se revela la personalidad de su autor. Y advirtió sobre un desvío: el didacticismo, esa propensión a convertir el ensayo en un texto informativo o pedagógico. Burton, que paradójicamente fue muy didáctico en su advertencia, vio que ni Thomas De Quincey se libró de esa tentación que afeaba el estilo. El presente escrito fue publicado en el volumen 32 de la revista neoyorquina *The Forum*, y al año siguiente recogido en *Forces in Fiction and other Essays* (1902).

Es curioso que el ensayo, siendo una forma distintiva de la literatura moderna, tan bien apreciada y atractiva, haya recibido tan poca atención de los expertos. Los libros sobre teatro, sobre poesía y sus múltiples facetas, incluso sobre la novela —en comparación, un género más reciente— son tan numerosos como las hojas de Vallombrosa[1]; pero ¿dónde están los libros sobre el ensayo? Ya es hora de que se escriba su historia, su fascinante desarrollo literario, que ha tenido una vigorosa y distinguida vida de más de trescientos años en lengua inglesa, y entre cuyos cultores se encuentran algunos de los nombres más perdurables de nuestra literatura nativa. El ensayo es una forma interesante, además, por sus filiaciones con otras formas tales como la novela, que está conectada con él por el retrato de la personalidad; el drama, cuyo diálogo el ensayo utiliza no pocas veces; y las posteriores ramificaciones prácticas tales como el editorial periodístico y la reseña de libros.

Este abandono del ensayo no es del todo inexplicable. Los investigadores han sido tímidos con él, al menos en parte, imagino, porque, en su faceta formal —faceta natural y apropiada a considerar en el estudio de la evolución histórica de un género literario—, el ensayo ha sido fluido y expansivo: un tanto sutil y difícil de alcanzar. Podemos decir, obviamente, que un ensayo es una composición en prosa, pero ¿podemos ser más específicos que esta gruesa marca de identificación? La respuesta no es

1 Vallombrosa es un bosque —hoy Reserva Natural— situado en la vertiente meridional de Pratomagno, en la Toscana, Italia.

tan fácil. Por otra parte, la cuestión se ha convertido en algo aún más confuso por los cambios de uso y significado que ha sufrido la palabra durante un siglo. Un rápido vistazo a la historia del ensayo inglés allanará el asunto.

Lord Bacon fue, según su propia declaración, afecto al principal maestro del ensayo francés, Montaigne. No es de extrañar entonces que, a finales del siglo XVI, cuando puso un nombre a sus «meditaciones dispersas», las llamara ensayos, al igual que el francés, usando la palabra por primera vez en nuestra lengua. No solo el nombre era nuevo, sino también el objeto. La forma era leve; la expresión, elocuente y epigramática: no había ningún intento de totalidad. El objetivo de este precoz príncipe de ensayistas fue ser más sugestivo que exhaustivo —término, este último, a menudo sinónimo de *agotador*—. Los ensayos de Bacon insinúan apuntes expandidos de sus cuadernos de notas; de hecho, él los consideraba de esa manera. En cuestión de estilo, basta con leer contemporáneos como Sidney, Lyly y Hooker, para ver hasta qué punto Lord Bacon modernizó la engorrosa, aunque a menudo brumosamente espléndida, forma isabelina. Clarificó y simplificó la dicción reinante, usando palabras más cortas y oraciones más nítidas, logrando una trama más compacta, un efecto más sentencioso. En una palabra, el estilo se hizo más natural, y más íntima la relación entre el autor y el lector, en manos de este ensayista isabelino. El asunto está lleno de significación para la historia de esta forma tan atractiva; desde entonces, su desarrollo ha partido de esta iniciativa.

Ligero, informal, disperso y confidencial, el ensayo es más que todo forma; el tema carece de importancia en sí mismo; es un modo de expresarse más que de agregar un

pensamiento a la suma del conocimiento humano; es la revelación franca de una personalidad. Estas han sido y son las marcas principales del ensayo hasta el día de hoy. El hecho ha quedado un tanto oscurecido por nuestro descuidado uso de la palabra para denotar actualmente el escrito formal, el tratado. La definición actual del ensayo admite esta extensión y, por supuesto, nosotros propagamos la palabra con este significado. Pero es bueno recordar que la idea central de esta forma es lo que la aparta para siempre del tratado, de cualquier pieza de escritura rígida, impersonal y comunicativa de información.

Durante el siglo XVII, poco se hizo para el desarrollo del ensayo después de Bacon; pero con Addison, Steele y *The Spectator*, a inicios del siglo XVIII, se refuerza su idea y algunas de las características esenciales de esta forma se destacan con mayor claridad. La actitud sociable y conversadora del verdadero ensayista se enfatizó; el escritor entró en una relación más confidencial con su lector, más de la que jamás había tenido con el majestuoso Verulam: y el estilo se acerca más a la descuidada y fácil elegancia de la charla entre la buena, pero no rígida, sociedad. Los artículos de *The Spectator*, sin duda, hicieron más para moldear la escritura ensayística inglesa que cualquier otro tipo de influencia; pero al mismo tiempo, hablar como si el señor Bickerstaff hubiera originado la forma —como lo hacen algunos críticos— es pasar por alto que el origen está en Bacon. El ensayo —esta coloquial, dramática, esotérica y totalmente encantadora especie de texto— se cultivó bastante durante todo el siglo XVIII. Por lo general, se volvió algo más pesado en manos de Johnson y estuvo en peligro de asumir un tono didáctico y exhortativo, ajeno a su naturaleza; sin embargo, de vez en

cuando en los artículos de *The Rambler*, Johnson adquiere una ligereza de estilo sorprendente, lo que nos sugiere que, tal vez, hayamos exagerado al considerar al dictador como un mero manipulador de palabras ampulosas.[1] Que este dios del Coffe House tuvo una clara y correcta idea del ensayo se demuestra en su propia descripción del mismo: «una ocurrencia imprecisa de la mente», escribió, «una pieza irregular e indigesta; una composición ni regular ni ordenada»[2].

Goldsmith —un soldado de caballería ligera en contraste con Johnson, de panoplia entera y armado de pies a cabeza— amplió el ensayo incluyendo en él la discusión literaria y social, aunque las necesidades de Grub Street[3] lo llevaron, a veces, a ser enciclopédico: y nunca fue más feliz que cuando, como en «The Reverie at the Boar's Head»[4], podía jugar en torno a algún tema caprichoso, en pizzicato, sobrecargándolo con su afable personalidad. También escritores de menor importancia, a finales del siglo XVIII, tuvieron algo que ver en el desarrollo del ensayo; en mi opinión, ninguno tanto como

1 El mote de *dictador* para Samuel Johnson, puesto por Lord Chesterfield en una reseña en la que elogia la salida de su *Dictionary*, llegó a naturalizarse en Inglaterra.

2 Johnson, Samuel (1755) «Essay», *A Dictionary of the English Language*. London, Printed by W. Strahan et al., s. pág.

3 Grub Street era una célebre calle donde se reunía la bohemia ligada a las tertulias, las publicaciones periódicas y la vida literaria. Samuel Johnson la definió en su *Dictionary* (1755), y agregó que la expresión *grubstreet*, usada como adjetivo, significaba cualquier producción literaria mediocre: «whence any mean production is called *grubstreet*». Oliver Goldsrnith fue asiduo de esos ambientes, y el propio Johnson vivió y trabajó en esa calle al inicio de su carrera.

4 El ensayo «The Reverie at the Boar's Head Tavern in Eastcheap» se publicó en 1760, en los números 2, 3 y 4 de *The British Magazine*.

los hacedores de cartas y ficciones, Chesterfield, Walpole, Mary Wortley Montagu, Fanny Burney —y sumo a estos a Boswell, aquel inimitable escandaloso cronista—. Si uno quisiera saber cómo hablaba la sociedad durante la segunda mitad de ese siglo presuntuoso, debería leer, no el diálogo de los novelistas, donde el arte es demasiado nuevo para haber asimilado el acento de la vida, sino estas cartas informales que salían volando de la imprenta, sin pensar demasiado —imprimir era considerado un tanto vulgar entonces— y que poseían, por tanto, toda la frescura y naturalidad de la vida misma, el tono ideal del ensayo. Debemos estar agradecidos de que el hábito de publicar todo, desde nuestras emociones hasta los gustos de mesa, aún no había ganado popularidad: esas señoras y caballeros podían permitirse ser encantadoramente indiscretos en su correspondencia privada. Hoy en día, en el mismo acto de escribir una nota, se entromete la horrible idea de que puede formar parte de nuestra *obra*.

La carta, como forma literaria, ofrece una interesante línea de investigación en relación con el ensayo; sin lugar a duda, lo ha influido y, en cierto sentido, contribuyó con él. De la misma manera, el diálogo —me viene a la mente un caso moderno como Landor— ha tenido su parte en la conformación de una forma tan proteica.

Pero estaba reservado para el siglo XIX, en la persona de Charles Lamb, contribuir con el más brillante ejemplo de ensayista, soberano de este especial modo literario. No es principalmente un pensador, un portador de conocimiento, un crítico, sino apenas una personalidad única que expresa su ego, a su manera fascinante, haciendo que el pasado pague un alto precio, pero siempre siendo él mismo; y logrando que el ensayo se acomode a sus

veleidades caprichosas, sus deliciosas inconsistencias, su naturaleza de tono profundo y adorable. ¡Y esa incomparable manera suya! Es, a la vez, ricamente compleja y tímidamente simple; un instrumento de amplia gama, desde cuyas teclas, un alma que vibra ante el sentido pleno de la humanidad podría llamar a los espíritus de la tierra y el cielo en exquisitas evocaciones y cadencias, por momentos, incluso profundamente dulces. Si volvemos a los escritos de Elia, se verá que esta magia de Lamb ilustra y sostiene muy bien el modo y la forma que encuentro tan típicos del ensayo como emergente histórico. Cuán inconexos, audaces, triviales, incluso grotescos son los temas. La única justificación posible para una disertación sobre el cerdo asado es el ensayo en sí.[1] Obsérvese, además, cómo son de breves algunos de los más selectos ensayos —media docena de pequeñas páginas, incluso menos— y con qué aparente descuido varían, extendiéndose a voluntad hasta cuatro veces su longitud normal. Si uno se dispone a estudiar la construcción de cualquier ensayo famoso para ver si se lo puede considerar cohesionado y orgánico, se encontrará una encantadora indiferencia hacia tal intención.

El inmortal «Mrs. Battle's Opinions on Whist» es un ejemplo capital de esto.[2] Si se dirige la atención hacia el final de ese inimitable texto, se encontrará que contiene una de las digresiones más encantadoras de toda la literatura. Lamb deja a esa deliciosa anciana por un momento

1 Lamb, Charle (1822) «A Dissertation upon Roast Pig» [«Disertación sobre el lechón asado»], *Elia*. London, Taylor and Hessey, 1823.
2 Lamb, Charle (1821) «Mrs, Battle's Opinions on Whist» [«Las opiniones de la señora Battle sobre el whist»], *Elia*. London, Taylor and Hessey, 1823. El whist es un juego de cartas inglés.

para hablar de la prima Bridget, Bridget Elia, su trágica hermana Mary y, en broma, tiernamente, imaginando sus juegos de cartas, se olvida de todo y no regresa más a la señora Battle. ¿Pero a quién le importa? ¿No está la falta de conexión orgánica —por llamarla con un nombre muy duro— más que justificada por esa pintura cordialmente hogareña de Charles y Mary Lamb, inclinados sobre la «mera sombra del juego»; un juego que no era por dinero, sino por diversión: mejor dicho, por amor? «Bridget y yo debiéramos estar jugando siempre», dice, y el lector queda encantado y desembarazado de todo pensamiento sobre la señora Battle. ¡Así es siempre con el ensayista nato! ¡Pasear y divagar es para él un derecho natural! Nunca es más feliz que cuando hace alocadas bromas a la lógica, a la respetabilidad y a la lengua materna. Sin embargo, su temperamento debería ser sensible; su carácter, amplio, profundo y noble. El amablemente quejumbroso Elia era sin duda de esta raza.

Ir desde Lamb a cualquier contemporáneo produce un efecto de anticlímax. Ningún otro lo igualó en calidad. Sin embargo, Hazlitt y Hunt colaboraron con él, haciendo un buen trabajo en la ampliación de la gama de este modo esotérico de la literatura. De Quincey también escribió artículos en la verdadera tradición del ensayismo, aunque a menudo perdiera el contacto con el ensayo a causa del didacticismo y cierta elocuencia formal y señorial. Algunos pasajes del *Opium-Eater*[1] tienen este tono peculiar, y esa intensa subjetividad de gran escritor está siempre a su favor —dado que el ensayista genuino debe

1 De Quincey, Thomas (1821) *Confessions of an English Opium-Eater* [*Confesiones de un opiófago inglés*]. London, Printed for Taylor and Hessey, 1822.

ser francamente un egoísta—. Hunt es a veces tan encantador, tan ligero de tacto y de una calidad tan atmosférica que merece estar entre los más altos ensayistas de principios de siglo. Un hombre capaz de producir tan delicadas y elegantes viñetas, como sus bocetos de la anciana señora o el anciano caballero, tuvo que ser un verdadero comensal en la mesa de Lamb.[1] En estos fragmentos de escritura, el modo y la forma son todo, el tema no es nada; el hombre detrás del tema es tan importante en la producción del ensayo, como lo es el hombre detrás del arma en la guerra. En eso radica la principal reivindicación de Hunt en nuestro recuerdo agradecido; ahí y en algunos de sus versos, más que en los elaborados textos que se encuentran en un volumen como *Imagination and Fancy*.[2]

Pero ya se puede empezar a reconocer en escritores como Hunt, Hazlitt y De Quincey, y más aún en otros posteriores, una tendencia claramente moderna y, en general, antagónica a las virtudes peculiares del ensayo esotérico, la *causerie* de la literatura. Esa tendencia se desplaza rápido hacia el tratado objetivo, completo y formalmente organizado. Se vuelve argumentativo, crítico, acaparador, lógico, expositivo, cargado de pensamiento. De ahí que cuando llegamos a maestros como Ruskin, Carlyle y Arnold, vemos que, en cierto sentido, es natural para ellos desviarse a otras formas del ensayo —sin duda igual-

1 «The Old Lady» (1816) y «The Old Gentleman» (1820) son dos ensayos de Leigh Hunt recogidos en distintas antologías de sus obras.

2 Hunt, Leigh (1844) *Imagination and Fancy; or Selections from the English Poets Illustrative of those First Requisites of their Art; with Markings of the Best Passages, Critical Notices of the Writers, and an Essay in Answer to the Question, «What Is Poetry?»*. London, Smith, Elder, and Company.

mente bienvenidas—; todos y cada uno de ellos tienen mensajes y misiones. Ahora bien, el auténtico ensayista no tiene nada de esto; solo quiere sujetarte a la silla durante media hora mientras habla de modo verborrágico, sin propósito, sobre el mundo y en especial sobre sí mismo. Espléndidas floraciones crecen desde el suelo que nos ofrecen nuestros Ruskins y Carlyles; pero cuando consideramos esa planta sensible del jardín literario, sería bueno acordar que se trata de otra cosa y evitar para su designación la palabra *ensayo*. Tampoco se trata de negar toques, momentos y cualidades ensayísticas en Ruskin o en Carlyle; sino solo señalar que, hasta donde llegaron, el extenuante objetivo y la manera habitual que tenían estaban en contraste con la producción de un tipo muy diferente de literatura.

La temprana literatura estadounidense ha suministrado, al menos, un auténtico ensayista para el cuerpo general de la literatura inglesa: el genial Washington Irving, que se nutrió de los mejores modelos del siglo XVIII y continuó la tradición de *The Spectator* y de Goldsmith, en escritos que tienen exactamente el tono deseado de la charla gentil y el aire de la buena sociedad. Hay indicios en Benjamin Franklin, quien podría haber demostrado que nació para el ensayo, si la política no lo hubiera absorbido, como le sucedió más tarde a Lowell. A veces se dice que Irving es un autor de ficciones, pero todas sus historias tienen el modo y la forma del ensayo; y tuvo el tino de no abandonar, prácticamente nunca, ese amable género. Su trabajo siempre posee el toque ensayístico, tanto en la descripción como en la construcción de los personajes, de modo que ofrece una ilustración de cómo el ensayo, por medio de los personajes, desemboca en la

amplia y ajetreada avenida de la novela, el principal camino de nuestra literatura moderna. Hay muchos textos de Irving que resultan muy desconcertante catalogar como ensayo o ficción: «The Fat Gentleman», por ejemplo.[1]

Un posterior y auténtico ensayista estadounidense, el Dr. Holmes, nos proporciona el mismo rompecabezas en la serie *Autocrat*: tiene diálogo, caracterización dramática e, incluso, alguna ligera afinidad con el cuento.[2] ¿Por qué no es ficción, entonces? Porque la huella de auténtico ensayista está en todas partes; los personajes y el escenario dramático son solo dispositivos para la expresión más libre de la propia personalidad encantadora del Dr. Holmes, que —como atestigua el señor Howells— a él le gustaba representar.[3] Es nuestra relación íntima con él lo que nos importa en la conversación con el ensayista nato; nos sentamos a disfrutar de sus puntos de vista. El propósito del escritor de ficciones, por el contrario, es mostrar la vida en uno de sus fragmentos significativos, a partir de la interacción dramática de personajes que se mueven con un cierto crescendo de interés llamado *clímax*. Y así es que el Dr. Holmes sigue siendo uno de nuestros ensayistas más característicos y aceptables

1 Irving, Washington (1822) «The Stout Gentleman» [«El corpulento caballero»], *Bracebridge Hall; or, The Humorists*. Vol. I. London, John Murray.

2 Holmes, Oliver Wendell (1858) *The Autocrat of the Breakfast-Table* [*El autócrata de la mesa de desayuno*]. Boston; Phillips, Sampson and Company.

3 William Dean Howells (1837-1920), escritor y crítico estadounidense, mayormente conocido por su labor como editor en la revista *The Atlantic* durante la década 1871-1881. Howells escribió una semblanza de Holmes en *Literary Friends and Acquaintance. A Personal Retrospect of American Authorship* (1900).

de tipo social; posee ese don, quiero decir, tal vez mejor visto en los franceses, de ofrecer con vivacidad el sentido personal a través de las relaciones con otros hombres y mujeres en el organismo social. El triunfo de este tipo de ensayo es ser, a la vez, individualista y social; sin excentricidad, por un lado, ni vulgaridad, por el otro. La vulgaridad, por cierto, es una cualidad imposible en el paraíso del ensayismo; puede ser mejor tolerada, incluso, en la poesía. Puesto que la intimidad entre el ensayista y su lector —digo *lector*, en lugar de *público*, con una sensación de que la relación es una especie de soledad *à deux*[1]— es mayor que en cualquier otra forma de expresión literaria. Por lo tanto, cuando uno entra, por así decirlo, a las habitaciones interiores de la casa de un amigo, cualquier indicio de *borné*[2] es detectado de forma rápida, y seguramente sea insoportable.

La voz de un ensayista nato como Thoreau está un poco atenuada por amoldarse, de vez en cuando, a los modales del púlpito. Sin embargo, es un ensayista ciertamente instintivo; sobre todo en su diario, pero, a menudo, también en las crónicas más formales de su contacto singular con la naturaleza. En Emerson también encontramos un escritor con vocación ensayística, pero que tiene otras cosas que hacer —objetivos más elevados, quizá, pero diferentes—. Ningún hombre, ya sea inglés o estadounidense, tiene un estilo literario que haga del ensayo una charla tan inspirada como la del sabio de Concord; y la charla inspirada está cerca de ser el bello ideal del verdadero ensayista. Si hubiera atenuado un poco su vigor y tenido un poco más de fragilidad humana —o al

1 *de a dos.*
2 *límite.*

menos simpatía con el débil— ¡ciertamente hubiera sido un príncipe de este género!

¡Cuánto del encanto del estilo ensayístico —por más erudita que haya sido su búsqueda— conservó Lowell en los textos literarios, históricos, incluso filológicos! En un verdadero ensayo, como «On a Certain Condescension in Foreigners»[1] se muestra descendiente directo de Montaigne; tiene toda esa espontánea, atractiva e íntima, aunque siempre contenida, revelación de sí mismo, que es el modelo y el mayor anhelo del ensayista. En las cartas de amor entre Robert Browning y su esposa Elizabeth Barrett se pueden encontrar algunas críticas a un temprano libro de ese gran estadounidense, y esto debe entristecer tanto al admirador de los Browning, como al de Lowell.[2] Se muestra en esas cartas una curiosa insensibilidad hacia el poder de este hombre de Cambridge que, justamente, lo hace valer mucho más para el mundo que si hubiera sido solo un académico. Es difícil culminar el examen completo de la prosa de Lowell sin lamentar que su destino no lo llevara a cultivar más asidua y claramente este raro y precioso don para el ensayo, un don compartido con muy pocos compatriotas.

Un vistazo sobre los prosistas victorianos posteriores debe convencer al lector reflexivo de que el ensayo —en el sentido especial que aquí le damos— se escribe cada vez menos; que, a medida que la información entra por la puerta, la feliz ofrenda de la personalidad sale volando por

1 Lowell, James Russell (1871) «On a Certain Condescension in Foreigners» [«Sobre cierta condescendencia con los extranjeros»], *My Study Windows*. Boston, James R. Osgood and Company.

2 *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett: 1845-1846; with Portraits and Facsimiles*. New York, London; Harper & Brothers, 1898.

la ventana. Es en hombres tímidos como Alexander Smith o Richard Jefferies[1], y en otros semejantes a ellos, que nos acercamos a lo que estamos buscando, más que en aquellos notoriamente famosos. En estos últimos tiempos, por utilidad o emolumento, muchos encantadores prosistas se han desviado del ensayo hacia la crítica, como es el caso de Lang, Gosse, Dobson[2], Pater; hacia la predicación y las obras de teatro, como Bernard Shaw; hacia el periodismo, como Barry Pain y Quiller-Couch; hacia una especie de unión forzada entre poesía y ficción, como Richard Le Gallienne. Todos ellos e incluso otros más, para bien o para mal, han sido tocados por la ficción.

Los estadounidenses más jóvenes con potencialidad ensayística también son absorbidos, en su mayor parte, por maneras de composición más prácticas y *útiles*. Su anacrónica devoción a la vieja idea de ensayo hizo que una escritora como la señorita Repplier[3] sobresalga con gran claridad, siendo tan pocos los de su generación que están dispuestos o son capaces de hacerlo.[4] El señor Howells ha alcanzado una posición de tal autoridad en

1 Richard Jefferies (1848-1887), escritor naturalista inglés. Algunos de sus más notables ensayos se publicaron bajo el título *Nature Near London* (1883).

2 Henry Austin Dobson (1840-1921), poeta y ensayista inglés. Son notables sus biografías, en especial *Life of Oliver Goldsmith* (1888). El mismo año de su muerte se compilaron sus *Later Essays 1917-1920*. Para los otros ensayistas mencionados, ver Referencias.

3 Agnes Repplier (1855-1950), ensayista estadounidense, autora de libros como *Essays in Miniature* (1892) y los *Essays in Idleness* (1893).

4 Al reeditar este ensayo, Burton agregó: «Hoy día, no hay una sola revista en los Estados Unidos, con la honrosa excepción de *The Atlantic*, que desee publicar ensayos en la línea de su mejor tradición». Cf. *Forces in Fiction and other Essays.* Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1902, p. 97.

las letras estadounidenses, que todo lo que produce bajo la forma de ensayo es bienvenido, no porque sea ensayo, sino porque proviene de Howells. Su talento innegable para esta forma, por tanto, es más que bienvenido; a menudo emprende una marcha por fortuna consciente de lo que es el ensayo en sus verdaderas tradiciones; el egoísmo deliciosamente franco de su estilo cubre la sencillez y la modestia genuinas de su naturaleza. Desde *Venetian Days*, nunca ha dejado de ser un ensayista.[1]

Los peligros similares que enfrentan los ensayistas más jóvenes, tanto de los Estados Unidos como de Inglaterra, son el didactismo y el preciosismo. El primero, creo, es más prevalente en Inglaterra; y desde luego que se trata de un golpe mortal para el verdadero ensayo. El peligro de ser muy preciosista puede superarse con los años.[2] No hay que perder la esperanza en los ensayistas: ningún tipo de escritor es más raro; los planetas deben conspirar para que nazca uno; no debe abrumarlo la vida ni arrastrarlo a otros modos de expresión.

Nuestra generación ha tenido la suerte de poseer un ensayista inglés que ha mantenido y transmitido la gran tradición. Me refiero a Stevenson. A pesar de que, en vista de la magnitud y boga de sus cuentos y novelas, el trabajo ensayístico de Stevenson pueda parecer marginal, no obstante, es el más significativo. Está en la línea de Charles Lamb. Mientras que un hombre como Pater es-

1 Howells, William Dean (1866) *Venetian Life*. Mew York, Hurd & Houghton.

2 En la reedición de este ensayo publicada en *Forces in Fiction and other Essays*, Burton agregó esta línea: «Max Beerbohm, por ejemplo, comenzó por pensar y hablar de sí mismo, no por el bien del lector, sino por amor propio. Pero en los últimos tiempos, parece haber comprendido mejor la subjetividad propia del ensayismo».

cribe con elegancia y sugerencia, a la manera de la crítica amable y muy capaz, Stevenson hace una cosa muy superior; habla vitalmente, con infinita gracia, humor, patetismo y felicidad, sobre el más grande de todos los temas: la naturaleza humana. De «Ordered South» a «Pulvis et Umbra»[1], através de mucho humor alegre, sonriente y luminoso, hasta las mismas profundidades del agitado mar de la vida, Stevenson recorre toda la gama de la imaginación y la emoción; el carácter fantástico de sus temas es en sí mismo el sello de un verdadero ensayista. En las *Letters*, ningún hombre de habla inglesa ha conversado más incondicionalmente y con más esencial encanto; es la desnudez de la literatura que siempre se detiene, por instintiva elegancia, del lado de la decencia.[2] Las epístolas de Stevenson nos invitan a salir de caza fuera de nuestra lengua materna para encontrar algo igual, aunque con pocas perspectivas de hallarlo, salvo si buscamos dentro de las fronteras francesas.

El ensayo es, pues, una criatura literaria para cuya realización hace falta el modo y la forma; y lo primero parecería ser por lejos lo más importante. Demanda grandes y especiales dones. Es un Ariel entre los tipos literarios, tímido, aireado, pícaro, evasivo, fugándose de la

1 «Ordered South» fue publicado en mayo de 1874 en *Macmillan's Magazine* y luego recogido en *Virginibus Puerisque and other Papers* (1881). «Pulvis et Umbra» fue publicado en abril de 1888 en *Scribner's Magazine* y recogido en *Across the Plains whit other Memories and Essays* (1892).

2 El editor y crítico literario inglés Sidney Colvin publicó en *Vailima Letters* (1895) las cartas que le envió Stevenson. Unos años más tarde compiló toda su correspondencia en *The Letters of Robert Louis Stevenson to his Family and Friends* (1899) que alcanzó los cuatro volúmenes a partir de la edición de 1911.

deslumbrante luz que cae a plomo sobre la arena, donde se disputan los grandes premios de ficción en medio del ruido, la confusión y el *éxito*. Pero siempre con su ligera y encantadora manera logra la atención y gana el favor de los corazones. Es un aristócrata de las letras; en ninguna parte es tan difícil ocultar unos antecedentes tan obvios. Muchos intentan escribirlo, pero son pocos los que lo logran. Por lo tanto, cuando llega un verdadero ensayista, debe recibírselo con el debido reconocimiento, ya que, a través de él, nos es dada una forma de lo más antigua y honorable.

«The Essay as Mood and Form»,
The Forum, Vol. 32, N°1, September.
New York, The Forum Publishing Company, 1901, pp.
119-126.

El ensayo inglés y el estilo de la prosa inglesa (1903)

Sherwin Cody

Alpheus Sherwin Cody nació en Michigan, Estados Unidos, en 1868. Fue primo hermano de William Frederick Cody, mundialmente conocido como *Buffalo Bill*. Luego de graduarse en Amherst College, Massachusetts, intentó una carrera como novelista, que al tiempo abandonó para dedicarse a la enseñanza normativa de la lengua inglesa. En 1896 se trasladó a Chicago y consiguió emplearse en el *Chicago Tribune*. Publicó una serie de volúmenes bajo el título de *The Art of Writing and Speaking the English Language* (1903). A partir de entonces se especializó en la difusión de la enseñanza de la lengua empresarial y de negocios, con libros como *How to do Business by Letter* (1908) y *Business Practice up to Date* (1913). Sus manuales para la eficacia llegaron a ser muy difundidos desde entonces. A partir de la década de 1920, miles de estadounidenses enviaban cupones de periódicos y revistas para pedir el *The Sherwin Cody 100% Self-Correcting Course in English Language*, adquirido por más de 150.000 personas.

En el siguiente escrito, Cody recogió la idea de que la perdurabilidad de un texto argumentativo residía en los aciertos de su estilo, y juzgó que el ensayo «debe ser considerado como una obra de arte, no como una colec-

ción de verdades morales o científicas». Pero no solo dijo que la prosa ensayística era arte, sino que la encontró la forma más estilizada de todas. Debido a que es un tipo de prosa carente de estructura, por esa misma condición está obligada a extremar su forma estilística. A diferencia de una novela o un cuento, cuyas características genéricas conducen al escritor por una senda más o menos estructurada, el ensayista no tiene límites genéricos y, para evitar una prosa absolutamente caótica, debe gobernar todos los posibles desbordes por sí solo, debe extremar el auto-control y trabajar mucho el estilo. Fue publicado como introducción general en *A Selection from the Best English Essays*, editado en Chicago en 1903.

1. Revisión histórica

Es interesante observar las formas de la escritura por el modo en que los textos fueron publicados originariamente: una forma que a veces fue sostenida mucho después de que el método de publicación mecánico haya cambiado por completo. Así, la poesía épica fue originalmente la narración cantada del trovador errante, contando hechos heroicos y extrañas aventuras más o menos históricas. El poema lírico fue una canción: de amor o de alguna otra emoción intensa demasiado tímida para mostrar su forma sin doblez en cualquier otra atmósfera que no sea el crepúsculo rosado de la canción. La breve historia moderna fue contada por primera vez en las tabernas, y hasta el día de hoy no es raro encontrar alguna vulgaridad adosada a ella. La primera novela moderna (*Pamela,* de Richardson) fue una serie de cartas. Dickens y Thackeray se publicaron por primera vez en fascículos, y los defectos formales que conlleva esa forma de publicación influyeron tanto en la novela moderna que hasta el día de hoy cuesta mucho erradicarlos.

En los primeros tiempos —en Grecia, por ejemplo—, la prosa tenía dos formas de publicación: por medio del orador en los lugares de debate público o por medio del profesor de filosofía en su jardín académico, donde hablaba con sus alumnos en una especie de monólogo —ejemplificado en los escritos de Platón—. Como este último tipo de prosa no podía satisfacer a muchos, recibió poca o ninguna atención retórica. El tratado de Aristóte-

les sobre retórica estaba dedicado enteramente al arte de hablar en público. Entonces ocurría que todo lo que no fuera una pieza oratoria o una conferencia se expresaba solo en poesía. Esa forma estrecha de la prosa, debido a su forma original de publicación, persistió en la mente de muchos, incluso hasta hoy en día, y los académicos y escritores que abordaron la retórica han tomado poca nota de las nuevas formas de prosa que comenzaron a usarse, hace poco tiempo, no más que doscientos años atrás. Nuestros manuales sobre retórica todavía se basan en Aristóteles, y Platón se presenta como el único modelo de un estilo de prosa perfecto para todas las ocasiones, excepto las de hablar en público.

El comienzo de la prosa inglesa moderna considerada como una de las bellas artes puede datarse convenientemente a partir de la traducción de la *Biblia* del Rey James[1]. Es curioso que una traducción nos brinde nuevas formas de prosa, y que debamos referirnos constantemente a la *Biblia inglesa* en lugar de a la *Biblia*, simplemente, como se escribió originalmente. El hecho es que las partes más literarias de la *Biblia* se escribieron como poesía; pero cuando los traductores tuvieron que convertir esa poesía hebrea al inglés, les resultó imposible hacer que la traducción tomara la forma del verso inglés y tuvieron que buscar una expresión en prosa que fuera digna. El éxito de la poesía hebrea traducida a prosa inglesa fue tan grande, y se universalizó con tanta fuerza en la educación común, que la prosa en inglés fue elevada a una posición que la mera prosa nunca había tenido ni en Grecia ni en Roma. No sería difícil rastrear toda nuestra moderna

1 *The Holy Bible*, publicada en 1611, también conocida como *King James Bible*.

poesía en prosa y nuestra *prosa apasionada* en obras maestras como *El libro de Job*, *Los Salmos*, *Eclesiastés*, *Cantar de los cantares*, etcétera. Incluso la prosa simple encontró una nueva forma en la traducción del *Nuevo Testamento*. Cristo no era un orador o un monologuista como Sócrates.[1] Solo *conversó* con sus discípulos. En el *Nuevo Testamento*, por primera vez, encontramos una conversación ordinaria elevada al nivel de una literatura eterna. La ampliación de las posibilidades de la prosa fue de suma importancia, y el *Nuevo Testamento* fue la escuela donde se formaron todos nuestros ensayistas conversacionales más encantadores, desde Addison hasta Lamb.

Además de los estilos de oratoria y disquisición (o conferencia) que nos transmitieron los antiguos, y la poesía en prosa y los estilos de conversación que nos dieron el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento*, la literatura inglesa ya había recibido de forma embrionaria el estilo narrativo que usaban los viajeros en las tabernas —como lo había conseguido y fijado Boccaccio en la literatura, a través del *Decamerón*—. El *Decamerón* pronto se vio fortalecido por las *Arabian Nights*, que habían surgido casi al mismo tiempo que el *Decamerón*, aunque desconocidas para los ingleses.

Ahora podemos rastrear en el ensayo de prosa inglesa —con miradas paralelas a la ficción en prosa inglesa— la apertura y desarrollo de estos tipos elementales de prosa. El primer gran ensayista inglés, Bacon, probablemente

1 Al leer los diálogos de Platón, el lector percibe que los personajes convocados son meros convidados de piedra con fines retóricos. Además, Sócrates habló de ideas filosóficas, mientras que Cristo apareció más como el amigo que ofrecía simpatía, consuelo y consejo. [Nota de Cody]

no estuvo tan influenciado por la *Biblia* como todos los que lo siguieron. Desarrolló el estilo conversacional en el ensayo de una manera original a partir de modelos clásicos, aunque el resultado fue para fines seculares no muy diferente de aquel que, con propósitos más elevados, provino de los dichos de Cristo registrados en los *Evangelios*. Bacon era un conversador admirable y desarrolló sus virtudes en esa línea, especialmente como alguien de ingenio, a la manera isabelina, mediante un estudio sistemático de los *apotegmas* —como él los llamó—. Se abasteció de agudezas, por así decirlo, acrecentando voluminosos cuadernos, en los que anotaba cada frase inteligente que se le ocurría, para introducirla oportunamente en alguna conversación. También recogió y guardó los dichos epigramáticos o ingeniosos de otros. Al darse cuenta de que algunas de sus notas eran excelentes, las publicó en la primera edición de sus *Essays*. En ediciones posteriores, las simples notas se desarrollaron en composiciones más consecutivas y perfectamente trabajadas. Por supuesto, no había nada particularmente nuevo en la mera forma de estas oraciones epigramáticas y altamente condensadas, ya que bajo el nombre de *proverbios* y *epigramas* habían sido conocidas desde el comienzo de la literatura; pero la circunstancia que llevó a Bacon a convertir un grupo de dichos condensados en un ensayo pulido terminó por dar una nueva forma a la prosa escrita, cuyo desarrollo moderno vemos en Carlyle y especialmente en Emerson.

Quizás haya sido Milton el primer escritor en mostrar el efecto completo del estilo del *Antiguo Testamento* inglés. Captó desde un principio y usó de manera muy eficaz para su provecho la cadencia peculiar de la prosa que ocupa el lugar del metro en la poesía. También dio a sus

escritos la calidad imaginativa de la poesía en prosa del *Antiguo Testamento*. Sin embargo, como la prosa de Milton se empleó en su mayor parte en literatura controvertida, es como poeta que será recordado en la historia literaria.

Casi al mismo tiempo, en *The Pilgrim's Progress*,[1] Bunyan nos daba una aplicación práctica del estilo del *Nuevo Testamento*. En sus *parábolas*, Cristo había hecho una nueva aplicación de la antigua *fábula*. El libro de Bunyan fue una parábola ampliada. Su estilo tenía toda la simplicidad de la conversación cotidiana, y mostró claramente cómo una simple historia, contada en un estilo llano, podía elevarse por el sentido moral y, casi solo por eso, al rango de los clásicos.

La expresión escrita más sencilla de la conversación, sin embargo, se encuentra en las cartas amistosas. Cuando el papel se abarató lo suficiente como para que las cartas se pudieran escribir de manera asidua, el estilo epistolar tuvo un desarrollo natural y espontáneo. Steele fue el primero en sugerir la idea de cartas impresas colmadas de chismes de la ciudad. Periódicos suyos como *The Tatler, The Spectator* y *The Guardian* eran poco más que cartas diarias en las que los chismes y la conversación de las ingeniosas personas que concurrían a los cafés se difundían en un círculo más grande de amigos. Addison, que había sido educado en la *Biblia* inglesa, se dio cuenta muy rápido del valor de este método de composición literaria y, en *The Spectator,* añadió al mero chisme secular de Steele algo del estilo moral del *Nuevo Testamento*. Así fue que la escritura de cartas conversacionales se convirtió en una forma literaria de la lengua inglesa. Aquí

1 Bunyan, John (1678-1684) *The Pilgrim's Progress* [*El progreso del peregrino*]. London, Nathaniel Ponder.

estaba el comienzo del ensayo en su forma más popular. Johnson y Goldsmith siguieron los pasos de Steele y Addison; y en Lamb, finalmente, el ensayo humorístico tipo epistolar alcanzó el cenit de su perfección.

Casi al mismo tiempo que Steele y Addison nos daban *The Spectator*, Swift agregó otra forma de ensayo a la literatura inglesa. Aunque nos parezca uno de los hombres más anticlericales y moralmente repulsivos entre los grandes escritores de nuestra literatura, creo que un estudio cuidadoso de su trabajo demostrará que su tipo literario era por excelencia el del predicador de su época. Aquel fue el tiempo de los sermones de «fuego infernal, truenos y relámpagos». Los predicadores obtuvieron su señal de los profetas del *Antiguo Testamento*. Tan pronto como se tradujo la *Biblia*, aprovecharon las acusaciones de los antiguos predicadores hebreos, que les proporcionaban exactamente la forma literaria que necesitaban, y blandieron sus armas recién descubiertas con demoníaca alegría. Eran muy sinceros y luchaban contra el demonio en su propio terreno. La guerra fue prodigiosa y no es extraño que las comodidades de la paz a menudo fueran ignoradas sin piedad. Como dijo el general Sherman, «la guerra es el infierno» —tanto la guerra contra el diablo como el combate humano—. En este feroz ataque moral contra los pecados del mundo, el deán Swift fue, sin duda, el mayor gigante de todos. Aunque malhumorado y poco educado, tenía buenas intenciones, incluso en su *Modest Proposal* para comer niños[1]. Sus dardos satíricos nunca fallaron y los disparó con una fuerza casi sobrehumana. Si en ese momen-

1 Swift, Jonathan (1729) *A Modest Proposal* [...]. [*Una modesta proposición*]. Dublin, Printed by S. Harding. Ver *Modest Proposal* en Referencias.

to el demonio en persona hubiera estado liderando sus fuerzas, ¡seguro habría deseado que el gran deán estuviera de su lado![1] Podemos ver la influencia de Swift en Carlyle —y también en *Fors Clavigera*, el trabajo posterior de Ruskin[2]—, pero en el género de sátira diabólica, Swift se destaca en la literatura inglesa, y tal vez también respecto de cualquier otra literatura nacional.

El estilo epistolar utilizado por Richardson en *Pamela* y *Clarissa Harlowe* se incorporó a la novela inglesa, y en Thackeray vemos la divertida predica de Addison perfectamente adaptada a los requisitos del novelista. De hecho, al recordar a Bunyan, a Swift —en *Gulliver*—, a Goldsmith y a Thackeray, nos damos cuenta de la deuda que la novela tiene con el ensayo.

Queda por considerar un elemento más: la forma lírica y el uso de la prosa. En su *Confessions of an English Opium-Eater*,[3] y aún más en «The English Mail Coach» y «Suspiria de Profundis» —que eran una continuación de las *Confessions*—, De Quincey fue el primero en mostrar los peculiares poderes líricos de la prosa en la redacción del ensayo moderno, aunque en el *Eclesiastés* y en otras partes del *Antiguo Testamento* tenemos una *poesía en prosa* tan profunda como la que él nos dio. Pero en este campo, De Quincey fue superado por Ruskin, uno de sus sucesores, en cuyas manos la prosa lírica alcanzó su máximo

1 Jonathan Swift asumió como deán de la Catedra de San Patricio, en Dublín, en 1713.

2 Ruskin, John (1871-1877) *Fors Clavigera. Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain.* [*Cartas a los trabajadores de Gran Bretaña*]. Orpington, Kent; George Allen. Vols. 7.

3 De Quincey, Thomas (1821) *Confessions of an English Opium-Eater* [*Confesiones de un opiófago inglés*]. London, Printed for Taylor and Hessey, 1822.

desarrollo. En la novela, la prosa también fue inmensamente explotada por Dickens.

El último desarrollo del ensayo en prosa inglesa es el retorno al griego de Platón, y no podemos encontrar un representante mejor que Matthew Arnold en este rejuvenecimiento del espíritu clásico. Aunque estos helenizantes modernos también han sido influenciados en gran medida por el estilo francés de hombres como Sainte-Beuve, Flaubert y Daudet, por solo mencionar a tres entre tantos. En la siguiente sección nos esforzaremos por ver qué estilo de prosa puede esperarse en función de todo lo anterior.

2. El estilo o elemento artístico en la prosa

Antes de hacer una consideración general del estilo de la prosa, detengámonos en una objeción que el lector se formulará en este momento. ¿Por qué se debería dar tanto espacio al *estilo*, al presentar los *Best English Essays*? En una composición literaria, ¿no es mucho más importante el *tema* que la *forma*?[1] Sí, el tema es siempre supremo en cuanto a la grandeza en la literatura, pero sucede que en el caso del ensayo, «el estilo es el *hombre*»[2]. Como expresó

1 De Quincey dice de Inglaterra: «En ningún otro país de la tierra, si fuera posible llevar tal máxima a la práctica, se da esta tendencia tan determinada de la mente nacional a valorar el *tema* de un libro, no solo como lo primordial de su *forma,* sino incluso como algo distinto de ella y plausible de ser aislado». Cf. «Style», 1840. [Nota de Cody]

2 La frase «*le style est l'homme même*» pertenece a Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, y la pronunció en el célebre *Discours sur le style* (1753), en el que enfatizaba la idea de que la suerte última de un texto residía en su forma —incluso de los textos argumentativos, a los que se estaba refiriendo Buffon—.

De Quincey, citando a Wordsworth, el estilo no es el *vestido* del pensamiento, sino su *encarnación*. Aunque el alma de una mujer hermosa esté infinitamente por encima de su cuerpo, las criaturas que tenemos sentidos perderíamos por completo a aquella, si quitáramos a este. Por lo tanto, debemos estudiar el cuerpo si queremos descubrir el alma. La misión del ensayo en prosa es muy parecida a la misión de la belleza femenina: difundir una atmósfera y darnos placer de maneras tan variadas y minuciosas que no podamos analizarlo ni encontrarle una razón. En resumen, un ensayo debe ser considerado como una obra de arte, no como una colección de verdades morales o científicas; y en la medida en que la prosa deja de ser un simple vehículo para los hechos y declaraciones de la verdad, y su éxito depende del placer que produce o el sentido de belleza que transmite, se dice que posee *estilo*.

Entendemos perfectamente cómo es que la pintura, considerada como una de las bellas artes, difiere de la pintura de una casa o la pintura de letreros, y cómo la escultura difiere de la talla de piedras. También entendemos cómo la poesía es un arte, similar a la música o a la pintura, e incluso cómo la magia de la elocuencia oratoria a veces pone a la prosa hablada junto a las otras artes. Pero nos resulta muy difícil distinguir, entre la prosa, aquella que usamos todos los días para la vida cotidiana, de aquella otra con la que se construyen las obras literarias. A falta de un término mejor, la palabra *estilo* se está utilizando para designar y caracterizar esa prosa artística. Las palabras *prosa* y *estilo* son desafortunadas a este respecto, ya que tienen otros usos y significados. Hablamos de lo que es aburrido como *prosaico,* y *estilo* se refiere, en su uso común, a las modas indumentarias o a

la mera forma de hacer algo, como cuando decimos: «es su estilo». Es una desgracia que al hablar de *prosa* pensemos inevitablemente en lo que es aburrido y común, y al hablar de *estilo* pensemos en aquello que se pone y se quita, o en una idiosincrasia de moda, de la cual nadie tiene derecho a jactarse.

Al estudiar el ensayo desde el punto de vista del estilo, queremos decir simplemente que lo estamos estudiando como una obra de arte, pero con una limitación: mientras el arte suele tener en cuenta la concepción y la estructura —así como la ejecución o textura—, el estilo se aplica solo a la textura artística. La verdad es que el ensayo no tiene una estructura artística —comparado con el cuento, la novela, la oratoria o el poema—, sino solo una textura literaria o un estilo. (Sobre este último punto solo tenemos que recordar la manera discursiva y digresiva de todos los grandes ensayistas, desde Addison hasta De Quincey).

Pero incluso cuando tomamos el significado del estilo para referirnos a la textura artística del lenguaje, parece que lo entendemos mal: hablamos de desear o dominar *un estilo*, como si hubiera un estilo único. Flaubert, maestro del estilo, aparentemente incurrió en este error, al punto que uno de sus críticos dijo que «creía de manera absoluta en la existencia de una única forma de expresar una cosa, una única palabra para nombrarla, un solo adjetivo para calificarla, un verbo exclusivo para animarla, y se entregó a un trabajo sobrehumano para hallar, en cada frase, esa palabra, ese verbo, ese epíteto. De esta manera, creía en una misteriosa armonía de expresión, y cuando le parecía que alguna palabra carecía de eufonía, buscaba otra con una paciencia invencible, seguro de que

aún no había dado con la única posible».[1] Flaubert solo tenía razón en un sentido limitado. La verdad es que hay infinitas formas de expresar una idea —tantas formas como personas quieran expresarla—. Si el estudiante que busca su propio estilo lo hace bajo la presunción de que solo puede haber uno o, en todo caso, un estilo para cada persona, elegirá a alguien a quien considere *maestro del estilo* —hoy es más probable que sea Pater, Flaubert o Arnold— y se limitará a expresarse como lo hace su maestro.

En este volumen, ofrecemos diez maestros de estilo, cada uno reconocido como artista en su campo y todos, en general, completamente diferentes entre sí.[2] Muchos de estos escritores dominaban más de un estilo; pero aquí solo veremos aquel en el que cada uno era supremo, el estilo que le era más característico. Para el lector general, estos diez tipos diferentes serán muy útiles como parámetro de comparación, y harán que sus juicios sobre cualquier estilo sean, en el futuro, más definidos y seguros; porque no solo debemos disfrutar las obras de arte de forma intuitiva, sino también de manera crítica. Solo por medio de la crítica podemos atenuar la preferencia meramente personal y reconocer más rápido a una obra de carácter artístico que aparezca en la literatura actual.

Para aquel que estudia el estilo literario y desee él mismo escribir, estos autores le representarán diez formas diferentes de expresar cualquier tipo de pensamiento. Sin

1 Pater, Walter (1888) «Style», *Appreciations with an Essay on Style*. London and New York, Macmillan and Company, 1889, p. 26.

2 Francis Bacon, Jonathan Swift, Joseph Addison, Charles Lamb, Thomas De Quincey, Thomas Carlyle, Ralph Waldo Emerson, Thomas Macaulay, John Ruskin y Matthew Arnold.

duda Flaubert tenía razón al decir que hay una manera mejor que otras para expresar algo determinado. Cada clase de ideas tiene su forma literaria más apropiada, y si leemos estos diez grupos de ensayos de continuo, veremos de inmediato que cada tipo es exitoso y magistral, porque es el tipo que mejor se adapta a la clase de ideas con las que trata el escritor. Si uno va a escribir una clase particular de ideas, solo necesitará un tipo de estilo; pero como ningún otro escritor será exactamente igual a Addison, a Ruskin o a Arnold, y puede tener ideas que hubieran agradado a Bacon, a Carlyle o De Quincey —e incluso tal vez tenga ideas que representen a los diez de nuestros escritores típicos, y desee expresarlas en diez oraciones, o en diez frases, o incluso en diez palabras consecutivas— necesitará los diez estilos para expresar esas diez ideas de la única manera perfecta. Pero supongamos que alguien imagina que sus ideas se expresan de forma más apropiada en el estilo de la prosa vehemente de De Quincey o en la retórica de Macaulay, y limita su estudio a esos dos maestros; ¿cuál será el fatal resultado? Extenderá su mente en una única dirección hasta que se convierta en una monstruosidad, y su estilo será una mera curiosidad literaria. Nada es más peligroso que imitar a un solo escritor, ni nada más seguro que imitar a muchos.

Hemos hablado de aquellos que desean leer con inteligencia crítica y de aquellos que desean escribir con habilidad artística, como si fueran dos clases distintas. En algún sentido lo son, pero en esencia son lo mismo. Casi todos admitirán que una persona inteligente debería leer literatura con un gusto crítico bien desarrollado; pero muchos dirán que solo unos pocos que se conviertan en

escritores profesionales desearán dedicar algún tiempo a adquirir un talento personal y real. Esto, sin embargo, es un error; toda persona que desee leer con inteligencia crítica tendrá la oportunidad de emplear la expresión artística de dos formas comunes: en la conversación y en la escritura de cartas. En nuestra revisión histórica hemos notado cómo varios de los estilos de ensayo se originaron a partir de esas dos formas. De modo que los ensayos magistrales que resultaron de estas fuentes serán los mejores modelos para una buena conversación y redacción de cartas, y, por lo tanto, deben estudiarse de manera imitativa y crítica. Más aún, la percepción crítica funciona más rápida y certeramente cuando se convoca a la facultad imitativa. En otras palabras, la mejor manera de dominar el estilo de Lamb es que uno mismo intente escribir como él y mantener el esfuerzo hasta adquirir algún tipo de talento propio.

En conclusión, no hay nada mágico en la elección de los diez tipos aquí presentados. Quizá se podría haber encontrado otros diez tipos igualmente buenos, si la oratoria y la ficción hubieran colaborado en ello. En la oratoria y en la ficción, sin embargo, nos encontramos con una estructura argumentativa y dramática, que es muy diferente del estilo, y eso podría interferir seriamente con su estudio. El ensayo, como la conversación y las cartas, no tiene estructura. Es, como ya hemos dicho, un representante puro del estilo como textura artística literaria, de modo que para el estudiante ordinario proporciona los modelos de estilo más simples y naturales.

Tampoco hay nada mágico ni en el sistema histórico ni en la disposición analítica, aquí ofrecidas simplemente por lo útil que pueden serle al estudiante. Todo gran es-

critor es un tipo en sí mismo. Su estilo es *sui generis* y sus raíces se extienden hacia mil direcciones. Pero al estudiar un autor, ganamos mucho si limitamos nuestro examen a un punto de vista; y nuestro estudio de diferentes tipos de estilo debe tener un límite definido. Lo principal es que los tipos seleccionados deben ser lo más diferentes posible. Cuando hemos obtenido claramente no más de tres puntos de vista diversos de las posibilidades del estilo en prosa, ya estamos bien preparados para continuar y diferenciarnos por nosotros mismos.

3. Las posibilidades de la prosa

Si dijera que en el próximo siglo la prosa reemplazará al verso en todas las formas de escritura creativa, excepto en las canciones que pueden tener música o en la poesía puramente lírica, algunos podrían considerarme un profeta insensato. Los analistas más imparciales, sin embargo, estarán de acuerdo conmigo. No pocos críticos han insinuado que a Wordsworth le habría ido mejor si hubiera elegido la prosa para muchas de sus composiciones. Aunque si Browning hubiera escrito prosa quizá hubiera sido algo así como un *meredithiano* —probablemente muchos admitirán que George Meredith fue sabio al preferir la composición en prosa—. Siempre he pensado que, si Byron hubiera escrito sus poemas descriptivos en prosa, hoy serían más leídos. También es interesante notar que Byron ha sido especialmente popular en el continente europeo, donde presuntamente su trabajo es más conocido en traducciones en prosa similares a nuestras traducciones en prosa de la poesía de la *Biblia*.

Pensemos ahora en Ruskin, un escritor en prosa que, según admiten todos sus críticos, tenía evidentes características de poeta. Shelley o Keats no eran más apasionados y desenfrenados que él; sin embargo, Ruskin escribió prosa. El señor William Crary Brownell dijo que era un escritor lamentable, que su estilo carecía de forma, así como su tema carecía de sustancia; que estaba completamente fuera de su ámbito escribiendo críticas de arte; y que en los días en que nada más que el asbesto literario sobreviva a los fuegos del Tiempo, quedará muy poco de Ruskin[1]. Brownell insinúa que el error de Ruskin fue no haber escrito en verso, la forma literaria que podría haberlo salvado, imponiéndole cierta moderación. Señala que la falta de templanza es el principal defecto de toda la llamada *poesía prosificada*. La prosa, dice, debería ser *sensata*, y es absolutamente imposible que lo sea si no se limita a una escrupulosa exactitud de la frase. La salvación de la poesía está en la restricción impuesta por su forma cuando el autor se abandona por completo a su emoción.

Ahora bien, el caso de Ruskin es interesante por la razón de que en sus primeros escritos encontramos el máximo desarrollo de la prosa lírica. Si admitimos que Ruskin tuvo éxito en su *poesía en prosa*, sería difícil señalar algo que la prosa no pueda hacer. Algunos insinuaron que Ruskin aprendió a escribir en prosa a partir de Hooker; pero aunque pudo haber recibido ese influjo, Ruskin aprendió a escribir de la *Biblia*.[2] Sus escritos no

1 Brownell, William Crary (1901) *Victorian Prose Masters.* New York, Charles Scribner's Sons.

2 Sobre la influencia de Richard Hooker y de la *Biblia* en Ruskin, consultar la décima carta de *Fors Clavigera* (1871) y el prefacio de *Sesame and Lilies,* en su edición de 1871.

contienen más poesía en prosa apasionada de la que podemos encontrar, por ejemplo, en el *Eclesiastés*. La poesía en prosa del *Antiguo Testamento* se ha pasado por alto, porque originalmente era pura y simple poesía, y cabe suponer que los traductores, si hubieran podido, le habrían dado la forma de verso en inglés. Pero, ¿podrían haberlo hecho mejor de lo que lo hicieron? Ruskin pensó que no, evidentemente. Fue educado en la *Biblia*. Su biógrafo, Frederic Harrison, cita un breve pasaje que contiene sesenta alusiones a ella. Al estudiar la prosa de Ruskin, inevitablemente volvemos a la *Biblia,* su modelo.

Ahora bien, lo interesante de la *Biblia* es que su prosa, si no su poesía original, fue obra de eruditos ancianos, en quienes el ardor desenfrenado y feroz de la juventud —como la que tenía Ruskin a los veinticuatro años de edad, cuando se publicó su *Modern Painters*— estaba totalmente ausente.[1] Eligieron las palabras que eligieron de la misma manera que Flaubert eligió las suyas, porque eran sumamente adecuadas, mejores que otras palabras que probaban de forma exhaustiva, y en las que un cuerpo de hombres estuvo de acuerdo. Hasta donde conozco, nadie ha criticado jamás la poesía en prosa de la *Biblia*, ni siquiera el señor Brownell.

No necesitamos insistir más en este asunto de la lírica. No es más que un pequeño asunto, incluso en poesía. Podríamos soslayarlo por completo y decir que si *Paradise Lost*, *The Excursion*, *Childe Harold*, *Don Juan* o *The Ring and the Book* se escribieran hoy, probablemente se lo haría en prosa. ¡Tal es el cambio que se ha producido en el gusto del público en cincuenta años! Parece haberse perdido

1 El primer volumen de *Modern Painters* [*Pintores modernos*] fue publicado en Londres, en 1843. John Ruskin nació en 1819.

el arte de leer en verso, y si se quieren salvar los grandes poemas narrativos del pasado, hay que prosificarlos. Aparentemente, el público se ha dado cuenta de que la prosa es igualmente capaz de expresar pensamientos elevados y que es mucho más fácil de leer. Mientras que los poetas contemporáneos de Ruskin se leen cada vez menos —al punto que podemos imaginar que solo sobrevivirán sus composiciones breves—, Ruskin, el poeta en prosa, no solo consiguió que lo leyeran extensamente en su época, sino que sigue siendo leído a la par de los novelistas populares, a pesar de que tenía todos los defectos de aquellos poetas contemporáneos suyos. El hecho es que el público ya no lee poesía en verso, y no es fácil concebir que surja un poeta que pueda repetir los grandes éxitos populares de los largos poemas de Scott, Byron o Moore.

Dejemos ahora la cuestión argumentativa y pasemos a la práctica. Nos enfrentamos al hecho de que todo el mundo escribe en prosa, y es difícil ver el límite entre esa prosa que encontramos en los periódicos, digamos, y aquella otra que podríamos encontrar en un poema prosificado. Todo el mundo escribe prosa, y si a todo el mundo se le permitiera deambular por los campos en los que ha trabajado el señor Ruskin, probablemente nos encontraríamos en Bedlam[1]. Incluso recomendar el estudio y el cultivo de este tipo de prosa extrema abriría la puerta al morbo, a esa falta de cordura a la que se opone con toda justicia el señor Brownell. No hay duda de que los imitadores de Ruskin han hecho ese trabajo más miserable. Nada puede ser más nauseabundo que su llamada

1 El Bethlem Royal Hospital, más conocido como Bedlam, era el psiquiátrico londinense cuyo nombre quedó asociado a la locura y el descontrol.

poesía en prosa, mientras que el poeta menor es claramente irrelevante.

El hecho es que, si bien cualquiera puede escribir prosa, dominarla por completo es tan difícil que está más allá de los poderes de cualquier hombre, a menos que tenga la capacidad mental de un Shakespeare. El campo del lenguaje, concebido como un arte, es infinitamente más amplio que cualquier otro campo artístico. Es el único arte del que se puede decir que es estrictamente universal. Por ejemplo, la pintura como arte abarca desde la pintura de casas hasta la pintura de un *Ángelus*.[1] Incluso la pintura de una casa pertenece al arte, porque en la elección de los colores, la aplicación de los materiales y todo lo demás, hay un amplio margen para la habilidad y el gusto. También el arte de usar palabras abarca desde la conversación común y la escritura de cartas hasta la poesía en prosa de la *Biblia*. La diferencia es que, mientras solo algunos pintan casas, casi todo el mundo tiene la oportunidad de entablar una conversación amena o escribir eficazmente una carta. Aunque el número de los que cantan y tocan el piano es muy grande, es insignificante comparado con el número de artistas de la palabra. Y así como la cantidad de artistas de la palabra es tan grande en la parte inferior, es relativamente pequeña en la parte superior. Ningún pintor ni ningún músico se encuentra tan solo en su arte como lo está Shakespeare en el suyo: y por grande que fuera Shakespeare, incluso él podría haberlo hecho mejor.

1 Puede que Cody se refiera aquí a la pintura de un ángel, en general, o bien a *L'Engélus*, el cuadro del pintor Jean-François Millet, realizado a mediados del siglo XIX.

Ahora bien, ¿cuál es el criterio de éxito que puede establecerse universalmente para todos los que usan el lenguaje de manera artística? La respuesta es simple: triunfa todo aquel que *logra expresar su intención por medio de palabras*. Si nuestro artista tiene una idea y puede expresarla en una sola palabra, aunque no sea genial, será exitosa. En lo que a él respecta, es perfecto. El propio Shakespeare no pudo hacerlo mejor. El ideal del arte literario, entonces, es simple y exclusivamente transmitir un significado, y cuanto más simple se lo pueda hacer, mejor. Si son necesarias tres mil palabras para transmitir un significado, entonces solo esas palabras, utilizadas con eficacia, serán suficientes. En este sentido, la posibilidad del arte literario está al alcance de todos, y sería difícil encontrar una excusa para no lograrlo.

Pero ahora llegamos a aquellos que tienen, o creen tener, algo especial que decir, y a aquellos que ambicionan hacer de la escritura un pasaporte a la fama o al dinero. Dejemos de lado a estos últimos. Sin duda existe un campo para el escritor profesional en el periodismo y la compilación de libros; pero hay una clase grande de personas que piensan: «Ahora no tengo nada interesante que decir, y no veo que mis escritos puedan tener ningún uso especial. Pero mis amigos Mary Jones y John Jenks han hecho fortunas con los libros, y no veo que tengan mejores ideas que las mías. ¿Por qué no debería entrar en las listas y hacerlo tan bien como cualquiera de ellos?» Era esta clase la que De Quincey tenía en mente cuando escribió: «Los autores siempre han sido una clase peligrosa para cualquier idioma. Entre las miríadas que son impulsadas a publicar por el amor grosero a la fama o por el anhelo más noble de simpatía, siempre hay miles

que buscan destacarse a través de novedades de dicción. Sin esperanzas de ningún éxito por la mera irrelevancia del asunto que escriben, recurren a innovar por medios de los trucos del lenguaje, como último recurso. ¿Qué les importa la pureza o la simplicidad de la dicción, si a cualquier costo pueden granjearse una atención especial para ellos mismos?»[1] Discutir con escritores de esta clase o sobre ellos es inútil. Todo lo que podemos hacer es tratar de elevar el nivel popular e instruir el gusto popular para no estimular falsos esfuerzos y, a falta de estímulos, muchos se dispongan mejor a otras tareas, como lustrar botas, limpiar casas o construir carreteras: todos empleos muy útiles, para los que quizá sean más aptos.

Consideremos ahora la otra clase, que sin duda es muy grande; aquella de los que tienen ideas que expresar, que les es de suma vitalidad expresar y sienten que deben hacerlo, ya sea en conversaciones, cartas o en la página impresa: en resumen, algún «mudo e ignominioso Milton» de la *Elegy* de Gray.[2] Para estos, la expresión es una especie de necesidad, y no podemos dejar de creer que toda expresión honesta y sincera también resultará útil en algún momento para alguien, lo mismo que lo es para quien la expresa. Para ellos, el acervo heredado de palabras comunes y los métodos cotidianos de usarlas son insuficientes. Las ideas no pasan por las palabras que las transmitirían.

Este es el punto en el que la prosa comienza a ser un arte. El poder de las palabras como símbolos mecánicos

1 De Quincey, Thomas (1840) «Style», *Blackwood's Edinburgh Magazine,* Nº 297, Vol. 48. Edinburgh and London, July, p. 6.

2 Gray, Thomas (1751) *Elegy Written in a Country Churchyard.* Fifth Edition, Corrected. London, Printed for R. Dodsley.

de las ideas está agotado. Debemos considerar nuevas formas de usar estas palabras. El primer paso más obvio es la comparación, y tenemos figuras retóricas. Encontramos que el campo en el que hemos entrado es muy amplio, y pasamos de la simple comparación directa del símil —a través de la metáfora o comparación implícita—, a la comparación y contraste antitéticos. Descubrimos que las palabras son sugerentes y procedemos a hacer un gran uso de lo que Barrett Wendell llamaría *connotación*.

Pero pronto tropezamos con una nueva dificultad. Si vamos a utilizar la expresión para algo más que el auto-alivio, debemos tener una audiencia interesada o un cuerpo de lectores. El hombre promedio se cansa rápidamente de escuchar. Debemos hacer un hechizo sobre él y sostenerlo, o toda nuestra expresión no servirá de nada y resultará ineficaz. Estamos cara a cara con el problema de la «economía de la atención», tan bien discutido por Herbert Spencer en su *Essay on Style*.[1]

Podemos captar la atención de nuestro oyente o lector de dos maneras: una de manera negativa, al no darle más de una cosa, que su mente pueda absorber sin cansancio; la otra, por medio del encanto positivo de la vibración armoniosa —ese principio universal de la vida que se manifiesta en la calma que produce el rompimiento monótono de las olas en la orilla del mar— y también por medio del encanto positivo de la música. Si queremos progresar, debemos asegurarnos de que nuestro lenguaje tenga variedad, para no cansar a nadie, y música, para que realmente cautive.

1 Spencer, Herbert (1852) «The Philosophy of Style», *The Westminster Review*. New series, Vol. II, N° II. London, John Chapman, October 1, pp. 435-459.

El verso adquiere su calidad musical, en parte, por el ritmo de los pies sucesivos en el metro y por la recurrencia medida de las rimas, las cesuras, etcétera. La prosa sustituye esa musicalidad por medio de una forma de onda mucho más libre, a la que llamamos *cadencia*. Ruskin era un maestro de la cadencia. Dice el señor Brownell: «La cadencia de Gibbon, de De Quincey, incluso de Jeremy Taylor, es simple al lado de la de Ruskin, que, en comparación, posee una variedad infinita de notas y acordes»[1]. La cadencia es una cuestión exclusiva del oído. Sin una percepción para la fina armonía, inevitablemente se choca con un cántico desagradable o falla por completo. El prosista la usa siempre que sirva a su propósito, así como la abandona en el momento que lo crea necesario. Lo desafortunado del verso es que el ritmo regular permanece en nosotros, lo queramos o no, y si no llega naturalmente por sugerencia de nuestro oído, nos sentimos obligados a forzarlo, incluso cuando el resultado sea totalmente destructivo de la armonía. El uso que Ruskin hacía de la cadencia tenía el mismo defecto, ya que por medio de ella se convirtió en un manierista, y finalmente fatigó al lector más allá de toda resistencia. Este exceso lo reconocemos como una falta en Ruskin. Es igualmente una falta inherente en todas las formas de verso.

Y ahora podemos considerar el elemento de *restricción*. El verso ofrece una moderación mecánica en el sentido de que requiere un esfuerzo prodigioso para expresar con eficacia una idea noble y elevada, en palabras que satisfagan los requisitos mecánicos de la métrica, la rima, etcétera, por no hablar de la dignidad poética y las leyes

1 Brownell, William Crary (1901) *Victorian Prose Masters*. New York, Charles Scribner's Sons, p. 227.

de hierro de la costumbre. El escritor tiene que sopesar bien cada sílaba, y el continuo pulido que se le impone contribuye a eliminar la *insensatez* de su expresión emocional. La prosa no tiene tales restricciones mecánicas y, por lo tanto, algunos críticos nos quieren hacer creer que no se adapta tan bien a la sana expresión de ideas apasionadas. En otras palabras, claman algo así como «¡Sujeten a los maníacos con correas!».

El castigo que sufre el prosista cuando falla en su autocontrol es simplemente el desinterés del lector. Es como un ciudadano que trabaja sin ataduras en un país libre, en comparación con el poeta, que está más o menos prisionero y puede ser azotado por su amo si comete una falta. O para dejar de lado la metáfora, la poesía ofrece la ventaja de una moderación mecánica, mientras que la prosa depende de la moderación que el propio escritor tenga de sus impulsos. El autodominio es un requisito indispensable para escribir una prosa apasionada. El caso del poeta es precisamente lo contrario, y ser un lunático no es un obstáculo para escribir poesía.

No será difícil descubrir que escribir las formas más elevadas de prosa es mucho más difícil que escribir las formas más elevadas de poesía. A una persona común le es mucho más fácil detectar una mala prosa que una mala poesía. Matthew Arnold sugirió en algún lugar que la buena poesía solo puede producirse en una época más o menos bárbara.[1] Es el lenguaje natural y exaltado de

1 También debemos tener en cuenta que la poesía la escriben con más frecuencia hombres jóvenes (Keats, Shelley, Byron), mientras que la prosa rara vez se escribe con éxito hasta que no se haya madurado lo suficiente (Thackeray, Lamb, George Eliot y muchos otros). [Nota de Cody]

todos los pueblos rudos. A medida que avanza la civilización, su poder parece refinarse. Algunos han sospechado que la raza se deteriora a medida que se vuelve más civilizada, simplemente porque ya no puede producir la poesía de su infancia. Mejor es creer que, así como a medida que una persona en sus relaciones civiles avanza de una condición de esclavitud a una de libertad, donde su propio sentido moral se convierte en su verdadero maestro —la fuerza controladora de su vida—; del mismo modo avanza la literatura, desde la época temprana en que la poesía florece por encima de la prosa —donde no se depende del autocontrol y el autodominio del escritor, y se emplea necesariamente la moderación mecánica—, hacia la más noble libertad de la prosa desarrollada como un arte, dependiendo por su efecto y utilidad del autocontrol y maestría artística del escritor. En otras palabras, sobre su eminente cordura, que lo capacitó para el justo ejercicio de los poderes ilimitados de la prosa.

«The English Essay and English Prose Style»,
A Selection from the Best English Essays. Illustrative of the History of English Prose Style.
Chicago, A. C. McClury and Company, pp. XVII-XLIII.

La decadencia del ensayismo (1905)

Virginia Woolf

La fama de Virginia Woolf nos libera de su mención biográfica. Basta con recordar que nació en Londres en 1882, que fue hija de Leslie Stephen —cuyo ensayo sobre el ensayo incluyo en esta antología—, y que entre su vasta obra nos legó una diversidad de ensayos, algunos de los cuales llegó a compilar en vida, como las dos series *The Common Reader* (1925 y 1932), además de su célebre *A Room of One's Own* (1929).

Para principios del siglo XX, la aceleración de la vida urbana, la serialización del trabajo y la expansión de los diarios y las revistas inundaron a los lectores británicos de publicaciones periódicas, modificando drásticamente los hábitos de lectura. El ensayo no solo reflexionó sobre esa transformación, sino que también él mismo mutó a consecuencia de estos cambios. Virginia Woolf fue observadora sagaz de esa metamorfosis y la describió como «una plaga de ensayos», título con que, en 1905, envió el suyo al editor de *The Academy and Literature*, quien creyó mejor publicarlo bajo el nombre de «The Decay of Essay-Writing» [«La decadencia del ensayismo»], generando una curiosa confusión, pues no es, precisamente, una de-

cadencia lo que Woolf describe, sino una enorme difusión. De todas las formas literarias recientes, la más significativa es la invención del ensayo personal. Woolf no niega su origen remoto, pero cree que es el mundo contemporáneo el que se lo ha apropiado hasta encontrar en él su más auténtica forma expresiva. Este tipo de ensayo ostenta una enorme habilidad para exponer la vida personal y la confesión radical de su drama: el egotismo. El ensayista se despreocupa de hallar grandes temas a desarrollar, porque es él mismo el gran tema del ensayo. Pero al contrario a lo que a menudo se cree, para Woolf no es sencillo lograr un ensayo personal, pues ante el espectro que contemplamos al vernos, lo más común es procurar enmascararlo.

El desarrollo de la educación y la obsesiva necesidad de enseñar lo que hemos aprendido han llegado a resultados sorprendentes, y llegarán aún más lejos. Leemos acerca del sobrecargado Museo Británico; cómo decae incluso su apetito por los títulos impresos, mientras el monstruo alega que no puede tragar más. Desde hace tiempo, esta crisis pública también es muy habitual en las casas particulares. Uno de los miembros del hogar está casi oficialmente designado a ponerse firme junto a la puerta del vestíbulo y luchar, espada blandiente en mano, contra los ejércitos invasores. Tratados, panfletos, anuncios, ejemplares gratuitos de revistas y producciones literarias de amigos llegan por correo, en furgoneta, por mensajero; llegan a cualquier hora del día y se amontonan al caer la noche, de modo que saturan la mesa de desayuno.

Esta época se ha pintado a sí misma con más fidelidad que cualquier otra, a través de miles de ficciones que, aunque no sean grandes obras, resultan ingeniosas y concienzudas; ha intentado seriamente reavivar los apagados colores de épocas pasadas; ha escarbado profundamente con el pico y la pala entre los escombros y las ruinas; y, sin embargo, hasta ahora, solo podemos aplaudir nuestro uso de la pluma. Pero si uno tiene que alimentar un monstruo como el público británico, deberá deleitar su reseco paladar con nuevas formas; hay que dar aspectos frescos y divertidos a los viejos productos, pues realmente no tenemos nada nuevo para decir que no encaje en una de las formas conocidas. Así que no nos confinamos en un medio literario solo; tratamos de ser nuevos a fuer-

za de seguir siendo viejos; revivimos autos sacramentales e impostamos acentos antiguos; nos adornamos con el fino atuendo de un estilo vistoso; nos desprendemos de toda la ropa y nos entretenemos con nuestros propios desnudos. En resumen, no se agotan nunca nuestros recursos, y en este mismo momento, quizá, algún joven ingenioso esté inventando algo más novedoso que, aunque sea muy original, muy pronto caerá en desuso.

Si hay, por lo tanto, una variedad infinita de modas en las formas externas de nuestras mercancías, también hay cierta cantidad —no tan grande, naturalmente— que es nueva tanto en el fondo como en la forma, que hemos inventado o desarrollado bastante. Tal vez la más significativa de estas invenciones literarias sea el ensayo personal. Es cierto que es tan antiguo, al menos, como Montaigne, pero también es cierto que podríamos considerarlo a él como el primero de los modernos. El ensayo se ha practicado con notable frecuencia desde aquellos días, pero su popularidad entre nosotros es tan inmensa y peculiar que estamos justificados al considerarlo como propio —típico, característico y un signo de los tiempos que resultará chocante a nuestros tataranietos—. Su importancia, en realidad, no radica tanto en que hayamos alcanzado algún éxito brillante en la escritura de ensayos —nadie ha igualado los de Elia—, sino en la indudable facilidad con que los escribimos, como si el ensayo fuera, por encima de otras formas, nuestra manera natural de hablar. La forma peculiar del ensayo también implica una sustancia peculiar; lo que se puede expresar bajo esa forma no se lo puede expresar empleando otra. Una definición muy amplia, como es obvio, debe ser la que incluya todas las variedades de pensamiento que están

consagradas de modo adecuado en los ensayos; pero tal vez si se dice que el ensayo es esencialmente egoísta, no se excluirá a muchos y se incluirá, sin duda, una cantidad portentosa de ellos. Casi todos los ensayos empiezan con un magistral Yo —«Yo creo», «Yo siento»—, y cuando se comienza así está claro que uno no está escribiendo historia, ni filosofía, ni biografía, ni ninguna otra cosa que no sea un ensayo, que puede ser brillante o profundo, que puede tratar de la inmortalidad del alma o del reumatismo en nuestro hombro izquierdo, pero que es sobre todo la expresión de una opinión personal.

Nosotros no somos —¡no hay necesidad de probarlo!— más propensos a las ideas que nuestros antepasados; no somos por lo general, espero, más egoístas; pero hay una cosa en la que estamos más calificados que ellos: la destreza manual con la pluma. No cabe duda de que es al arte de la caligrafía al que debemos nuestra actual literatura de ensayos. Los más grandes de otros tiempos —Homero y Esquilo— podían prescindir de la pluma; no se inspiraron en las hojas de papel ni en los litros de tinta; no temieron que sus armonías, pasadas de boca en boca, perdieran su cadencia y murieran. Nuestros ensayistas, en cambio, escriben porque se les ha concedido el don de la escritura. Si hubieran carecido de maestros de escritura, habríamos carecido de ensayistas. Hay, desde luego, ciertas personas distinguidas que utilizan este medio como inspiración genuina, porque es el que mejor encarna el alma de su pensamiento. Por otra parte, también hay muchos que hacen la pausa fatal y dejan que el acto mecánico de escribir ponga en movimiento el cerebro, que solo debiera moverse por una inspiración superior.

El ensayo, entonces, debe su popularidad al hecho de que, en su uso adecuado, expresa las peculiaridades personales de cada uno, de tal modo que bajo el velo decente de la escritura se puede desplegar al máximo nuestro egoísmo. No se necesita saber nada de música, arte o literatura para tener cierto interés en esas producciones, y el gran tema de la crítica moderna es simplemente la expresión de tales preferencias y aversiones personales —la locuacidad amable de la mesa de té— vertidas en forma de ensayos. Si los hombres y las mujeres tienen que escribir, que se despreocupen de los grandes misterios del arte y la literatura; si nos hablaran con franqueza, no de los libros que todos podemos leer y los cuadros que cuelgan ante la vista de todos, sino de ese libro singular del cual ellos solo tienen la llave y de ese cuadro solitario cuyo rostro está vedado a todas las miradas salvo a una —si escribieran sobre sí mismos—, esa escritura tendría su propio valor perdurable. Las simples palabras «Yo nací» tienen tal encanto que, de alguna manera, todo el esplendor de la novela romántica y los cuentos de hadas parecen, a su lado, tontería y oropel. Pero, aunque se crea bastante fácil escribir sobre uno mismo, es una hazaña rara vez lograda, como sabemos. De la multitud de autobiografías escritas, solo una o dos son lo que pretenden ser. Ante el terrible espectro de sí mismo, hasta el más valiente está tentado a huir o taparse los ojos. Y así, en lugar de la pura verdad que todos respetaríamos, nos entrega una tímida mirada de soslayo en forma de ensayo, que en muchos casos fracasa en la virtud cardinal de la sinceridad. Y aquellos que no sacrifican sus creencias por el giro de una frase o el brillo de una paradoja creen que es rebajar la dignidad de la palabra impresa decir simplemente

su significado; cuando publican presumen de naturaleza oracular e infalible. Decir simplemente «tengo un jardín y te diré qué plantas crecen mejor en él» posiblemente justifique su egoísmo; pero decir «no tengo hijos varones, aunque tengo seis hijas, todas solteras, pero voy a decirte cómo hubiera educado a mis hijos varones si hubiera tenido alguno» no es interesante ni puede servir a nadie, y es una muestra de egoísmo inverosímil y desvergonzado, del que son responsables el arte de la caligrafía primero y luego la invención del ensayo.

«The Decay of Essay-Writing»,
The Academy and Literature, Vol. 68, N° 1712,
London, February 25, 1905, pp. 165-166.

La génesis del ensayo
(1909)

William J. Dawson y Coningsby W. Dawson

William James Dawson fue un clérigo, poeta y escritor inglés. Nació en Towcester, Northamptonshire, en 1854. Algunos de sus ensayos son *Quest and Vision: Essays on Life and Literature* (1886), *The Makers of Modern Prose* (1899), y *The Life of Christ* (1901). También escribió sobre sí mismo en *Autobiography of a Mind* (1925). Junto a uno de sus hijos, el novelista Coningsby William, coeditó varios volúmenes de antologías, entre las que se encuentra *The Great English Essayists*, de la cual extraigo aquí y traduzco su introducción «The Genesis of the Essay».

Los Dawson trazan una historia del ensayo en cuyo origen se encuentran los textos bíblicos de sabiduría y la expresión oral de la remota antigüedad griega, luego siguen los hombres de la Iglesia y sus sermones, y llega a su cúspide con la imprenta y con Montaigne, que agregó al ensayo su nota actual más característica: la marca personal. Se trata de una historia original, porque enfatiza la relevancia de la Iglesia en el desarrollo del ensayismo y donde Montaigne no está en el origen, sino en la meta. La posibilidad que da el ensayo de explorar

y difundir la personalidad hace de él el más extraordinario y difícil de los oficios literarios, pero a la vez «el más libre de todos».

El ensayo, como casi todas las formas de arte literario, tiene sus raíces en la remota antigüedad. En el origen fue un breve discurso, una sólida homilía, un compendio de pensamiento, experiencia u observación. Su relación con la palabra hablada es obvia. Incluso en nuestros días, el discurso público, bajo forma escrita, se acepta como un ensayo; y es admisible decir que el ensayo comenzó su carrera como una expresión oral.

Así, por ejemplo, aunque Sócrates no escribió libros, no obstante, está relacionado con el origen del ensayo. A partir de los recuerdos de dos de sus discípulos, Jenofonte y Platón, nos enteramos de todo lo que sabemos con certeza acerca de su personalidad y forma de pensamiento. Lo mismo ocurre con Aristóteles, discípulo de Platón, aunque en un sentido más limitado. Aristóteles enseñó por medio de la palabra hablada, y «hasta en sus obras más famosas e indiscutibles, la estructura es tan irregular, y el estilo tan desigual, que probablemente sean escritos inconclusos, anotados y editados ásperamente por sus discípulos»[1]. En los siglos V y IV antes de Cristo, surgió una raza de mercaderes errantes del saber que, debido a la escasez de conocimientos por escrito, enseñaban oralmente, por dinero, lo que ahora debemos aprender en la biblioteca. Estos hombres eran conocidos como *sofistas*, un nombre que significa experto o sabio. Iban instruyen-

1 Patrick, David and Hindes Groome, Francis (1897) «Aristotle», *Chambers's Biographical Dictionary. The Grear of all Times and Nations*. London and Edimburgh, W. & R. Chambers; Philadelphia, J. B. Lippincott Company, 1907, p. 40.

do de ciudad en ciudad, difundiendo distintas filosofías, fundando escuelas de pensamiento, adquiriendo influencia y reputación, de forma parecida a como lo hace hoy día un conferencista universitario; y aunque utilizaban la palabra hablada, donde quiera que sus discursos se hayan conservado, observan la forma dialogada o ensayística.

El ensayo también se deriva, incluso de forma más evidente, del Chokhmah —o literatura sapiencial hebrea—[1]. A ella pertenecen libros como *Proverbios*, *Eclesiastés*, *Eclesiástico* y *Sabiduría de Salomón*. El amor por los dichos sabios siempre estuvo presente en la literatura hebrea —por ejemplo, II Sam. 14—, pero durante el período post-exilio, y especialmente después de que la influencia griega comenzara a modelar el pensamiento, encontró su más notable expresión y se convirtió en una forma literaria. El señor R. G. Moulton, en su admirable *The Modem Reader's Bible*, ha prestado un gran servicio a la literatura al permitir al lector distinguir la gran variedad de métodos practicados en estos libros sapienciales.[2] Lo que en un primer momento parece un conjunto desordenado y disperso, se resuelve bajo su hábil análisis en una serie de sonetos, epigramas y máximas; pero sobre todo en ensayos deliberados sobre determinados temas. Esos temas son la pobreza, la riqueza, la gula, el placer desmesurado, la amistad, el chisme, las esposas, los hijos, la elección de las compañías, la consideración de lo elevado y lo bajo, y así sucesivamente; y es notable observar lo

1 *Chokhmah*, o *Jojmá*, es una de las diez sefirá que conforman el árbol de la vida. Los Dawson, quizá, no estén pensando en la cábala, sino empleando el nombre en sentido de *sabiduría*, al igual que como se usa en Proverbios.

2 Richard Green Moulton (1849-1924) fue un célebre editor y divulgador inglés de los textos bíblicos.

cercano que están al método exacto del ensayo moderno. Son de espíritu homilético, como lo son la mayoría de los buenos ensayos, pero trascienden la homilía por la astucia de su observación, la nota de experiencia personal y el frecuente ingenio irónico. Es probable que los dichos orales de los sabios, memorizados y escritos por sus discípulos, compongan una porción considerable de estos libros. Parece seguro que han establecido el modelo de Francis Bacon. Puestos uno al lado del otro, el ensayo de Bacon sobre *la verdad* y el ensayo del *Eclesiástico* sobre *los rumores* revelan semejanzas sorprendentes, sobre todo en la concisión del estilo y la profunda sabiduría del mundo que muestran. Pues Bacon también fue un observador irónico de los hombres y sus costumbres, que trató de expresar la sabiduría de toda una vida en apotegmas.

El ensayo como *palabra escrita* no hizo su primera aparición de manera autónoma, sino como un pasaje interpolado en una obra más extensa, como reflexión o comentario del autor sobre los acontecimientos que narra. Instancias como estas se pueden encontrar en todos los historiadores griegos o romanos. Muchos de los discursos que Tucídides atribuye a sus oradores, si los separamos de su contexto y les acomodamos un título —como por ejemplo, «El patriotismo», «Sobre la muerte de un soldado», etcétera—, serían excelentes ensayos. El discurso de Pericles en el funeral de los atenienses que cayeron en la primera campaña de la Guerra del Peloponeso bien podría pasar por un ensayo moderno titulado «El ideal ateniense». «Aspiramos» —le hace decir Tucídides— «a una vida hermosa sin extravagancias, y contemplativa, aunque sin falta de hombría; la riqueza no es una ostentación ante nuestros ojos, sino para su

uso razonable; y no es el reconocimiento de la pobreza lo que creemos vergonzoso, sino la falta de esfuerzo para evitarla»[1]. En este y en muchos pasajes similares, hay una forma de literatura que sugiere el ensayo, aunque preservando el inconfundible tono de la oratoria.

Poco a poco, sin embargo, vemos declinar ese tono oratorio, en la medida en que el ensayo se reivindica a sí mismo como una forma independiente y reconocida de expresión literaria, a tal punto que en Cicerón llegamos al más grande de los ensayistas antiguos. Ya hemos visto (*The Great English Letter-Writers*, Vol. 1, p. 14) que Cicerón fue un pionero en el arte epistolar, que estableció el estándar de la forma y la excelencia para todas las edades futuras. Como ensayista, su obra es aún más notable. Su *De amicitia*, *De senectute*, *De oficiis*, *De finibus* y *De natura deorum* son producciones tan admirables en el estilo y tan perfectas en el método, que crearon el modelo que todas las generaciones venideras de estudiosos han tratado de imitar.[2] Pero aún estaba lejos el día en que el ensayo y la oratoria iban a ser finalmente separados. Durante el período medieval de la historia europea, la extrema carestía de libros hizo de la instrucción oral el único método disponible de difusión literaria para la gran mayoría de los hombres. Hay que recordar también que la cultura se limitaba en gran medida a los eclesiásticos, que naturalmente encontraron en la palabra hablada el vehículo más conveniente para impartir ideas. Una de las pocas bendiciones que

1 Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, II, 40, 1.

2 *De amicitia* [*Sobre la amistad*], *De senectute* [*Sobre la vejez*], *De oficiis* [*Sobre los oficios*], *De finibus* [*Sobre los fines de lo bueno y de lo malo*] y *De natura deorum* [*Sobre la naturaleza de los dioses*].

la cristiandad obtuvo de las Cruzadas fue la creación de universidades en toda Europa. Una nueva pasión por el aprendizaje, un renacimiento medieval, surgió en Occidente como resultado directo de su contacto con la sabiduría de Oriente. La madre y protectora natural de este movimiento fue la Iglesia; de todas las instituciones feudales, solo ella creó y conservó claustros y lugares tranquilos en medio de contiendas señoriales, donde los hombres pudieran buscar otras cosas que no fueran ganancias materiales y tuvieran «el ocio para crecer en la sabiduría, el refugio para madurar»[1]. Estos hombres eran Lanfranco y Anselmo, su discípulo y sucesor en la Abadía de Bec. También Abelardo, el más famoso maestro de su generación, cuyo solo nombre agitó el pulso de la Europa intelectual e hizo de París, durante un tiempo tan breve como conspicuo, un asiento de sabiduría similar al de Bolonia, la más famosa de todas las universidades medievales.

Es muy interesante observar esta vasta influencia que la Iglesia ha ejercido sobre el desarrollo de la literatura, y tanto más cuanto la tendencia común ha sido fijar la atención en aquellos casos en los que la Iglesia mostró hostilidad hacia los nuevos conocimientos. El rechazo general a estos errores no debe cegarnos ante el hecho de que, durante todo el período medieval, la Iglesia no solo fue la mecenas generosa y casi exclusiva del arte, sino que además fue la madre adoptiva de la literatura. El conocimiento vivía en los monasterios, y las universidades que

1 Arnold, Matthew (1849) «Stanzas in Memory of the Author of *Obermann*», *Poetical Works of Matthew Arnold*. London, New York; Macmillan, 1890, p. 328. Cf. «What shelter to grow ripe is ours? / What leisure to grow wise?»

luego surgieron junto a ellos también eran instituciones eclesiásticas. La misma mano que distribuyó el pan de la vida eterna protegió con celosa custodia la perla de la sabiduría terrenal; dentro de las mismas paredes, el sacerdote practicaba los misterios de su religión e inculcaba los rudimentos de la literatura; y a estos centros de «luz y liderazgo» acudió toda la juventud estudiosa de Europa. Esa misma noble curiosidad y ese mismo espíritu de investigación sobre las tradiciones de la humanidad, que habían arrojado a los cristianos a través de la anchura de un continente, armado y militante, escéptico o penitente, hasta el sepulcro de su Señor, ahora llenaban los caminos y los bosques con miles de ansiosos estudiantes, que habían dejado todo al oír el eco de la fama de algún erudito lejano. La aventura romántica y la dificultad de esta extraña misión son innegables. En días en que la sociedad estaba fuertemente territorializada y cualquier hombre encontrado más allá de los límites de su propio distrito sin credenciales auténticas era considerado como un posible criminal, solo la Iglesia representaba una visión más amplia y más liberal. La ley feudal presentaba mil obstáculos al estudioso pobre. A menudo tenía que mendigar su camino de ciudad en ciudad. Su única defensa contra toda intromisión y exigencia era la carta que le había dado el rector de una universidad, demostrando su identidad y diferenciándolo del mendigo ordinario, que era considerado un criminal. Uno de los decretos que regulan el estatus del estudiante en Inglaterra, a diferencia del estatus del mendigo, dice que «los estudiosos de las universidades que van mendigando deberán tener carta de testimonio de su rector, o soportarán el mismo cas-

tigo»[1]; es decir, la pena infringida al vagabundo. El estudiante rara vez podía poseer libros, pues eran días en que, como dice Carlyle, «un hombre, solo por un libro, tenía que dar una finca de tierra»[2]. Pero su escasez de libros fue compensada con la elocuencia y erudición de una gran estirpe de estudiosos, que hicieron de la palabra hablada el vehículo para cada forma de expresión literaria.

Se percibirá fácilmente que las conferencias de estos maestros medievales deben haber mantenido un gran parecido con el ensayo, y fueron sin duda ensayos hablados. Los propios profesores pertenecían en su mayor parte a alguna orden religiosa; eran predicadores y sus expresiones arrastraban de forma natural el sello del sermón. Aquí, de nuevo, hay otro momento de la historia del ensayo, que debemos notar con cuidado. Si todavía hoy encontramos que el ensayo conserva la forma del sermón, que sigue la naturaleza de una homilía o disertación secular, la razón es obvia; el ensayo en su desarrollo europeo ha estado estrechamente asociado con el púlpito. Los libros jamás fueron accesibles en tiempos medievales, no habrían tenido ningún valor para el grueso del pueblo, entre el cual muy pocos sabían leer o escribir. La autoridad era el hombre, no el libro, y el clérigo con su sermón en la iglesia vecina era el grado cultural más elevado que la multitud podía alcanzar o permitirse. Hay que recordar, también, que el sermón medieval fue una creación de proporciones mucho más generosas que el

1 Anno 12. *Richardi* II, cap. VII. [Nota de W. J. Dawson y C. W. Dawson]

2 Carlyle, Thomas (1840) «The Hero has Man of Letters», *On Heroes, Hero Worship and the Heroic in History*. Six Lectures. Reported, with Emendations and Additions. London, James Fraser, 1841, p. 260.

discurso de púlpito de nuestros días. Era un medio de singular elasticidad y capaz de la variación más amplia. El estudioso entregaba una disquisición erudita, tratando de conciliar saberes paganos, como los de Aristóteles, con las enseñanzas de Cristo. El aficionado lanzaba un llamamiento apasionado, reprochando a los hombres sus pecados y pidiéndoles que se arrepientan. El cómodo párroco o el alegre fraile viajero,[1] ansioso por ganarse la

1 Los frailes llegaron a Inglaterra por primera vez en 1221. Las dos órdenes más importantes fueron los dominicos y los franciscanos. Ambas se comprometieron a la pobreza perpetua, porque de ese modo podrían vivir más cerca de la gente común. A menudo eligieron vivir entre los leprosos. En Londres se establecieron en el maloliente barrio de Newgate; en Oxford, en la tierra pantanosa entre el Támesis y los muros de la ciudad. A medida que pasó el tiempo, su profesión externa de pobreza los hizo destinatarios visibles de generosa beneficencia, permitiéndoles adquirir riquezas; y la riqueza a menudo condujo a la hipocresía. Así lo vemos en Chaucer cuando retrata al fraile de sus días como un precursor de Falstaff, vestido con un disfraz de religión: «También nos acompañaba un fraile mendicante del lugar, festivo y a la vez solemne. [...] Escuchaba pacientemente las confesiones y daba la absolución con gusto, si estaba seguro de obtener una buena recompensa. La generosidad con una orden mendicante le resultaba señal de una buena confesión. [...] Conocía muy bien las tabernas, los posaderos y las mozas de los albergues». Tal fue el narrador de bromas obscenas y leyendas escandalosas en la calle, en la plaza del mercado y en los portales de la iglesia; él fue el precursor del ensayismo de cuentos breves. Pero hubo otros más importantes y típicos de su orden; los John Bull de la historia, quienes, con pleno conocimiento de la miseria de los villanos, se fanatizaron y predicaron con compasión indignada un mensaje social. Estos pertenecen honorablemente a la clase de creadores del apasionado ensayo hablado. (Para un tratamiento más completo de este tema, véase la tercera parte del magistral libro de J. J. Jusserand, *English Wayfaring Life in the Middle Age*). [Nota de W. J. Dawson y C. W. Dawson]

buena voluntad de sus oyentes, de quienes podía obtener el más generoso hospedaje, a menudo contaba una breve historia en relación a alguna leyenda fantástica o describía alguna tentación escandalosa de los Santos, todo con un toque viril e ingenioso, con amplio sentido del humor. A veces el discurso era en realidad una fábula mordaz, rica en alusión local y excusable solo por la pertinente moralidad que transmitía. Pero cada uno estaba en su camino hacia el ensayo hablado: el del estudioso era un ensayo erudito; el del entusiasta, un ensayo apasionado; el del sacerdote, un ensayo de cuentos; el del fraile, un ensayo satírico. Esta clara influencia del sermón sobre el ensayo nunca ha sido superada. Hazlitt y Leigh Hunt son predicadores tan auténticos como Fuller y Baxter.[1] De los treinta y ocho ensayistas que contribuyen a este volumen, no menos de quince fueron clérigos ordenados o bien educados con miras a la profesión clerical.[2] Cuando Coleridge, que comenzó su carrera como predicador unitario, le preguntó a Lamb si lo había escuchado algu-

1 Thomas Fuller (1608-1661) fue historiador, capellán del rey de Inglaterra y autor de varios volúmenes de sermones. Richard Baxter (1615-1691) fue poeta y clérigo inglés.

2 *The Great English Essayists* reunió ensayos de Abraham Cowley, Bishop Hall, Charles Lamb, Daniel Defoe, Edmund Burke, Francis Bacon, Francis Parkrnan, Henry David Thoreau, James Anthony Froude, James Howell, James Russell Lowell, John Milton, John Ruskin, Jonathan Swift, Joseph Addison, Leigh Hunt, Matthew Arnold, Oliver Goldsmith, Ralph Waldo Emerson, Richard Baxter, Richard Dowling, Robert Burton, Robert Louis Stevenson, Samuel Johnson, Samuel Taylor Coleridge, Sir John Skelton, Sir Richard Steele, Sir Thomas Browne, Sir William Temple, Sydney Smith, Thomas Babington Macaulay, Thomas Carlyle, Thomas De Quincey, Thomas Fuller, Walt Whitman, Walter Pater, Walter Savage Landor, William Hazlitt y William Makepeace Thackeray.

na vez predicar, Lamb le respondió que nunca lo había escuchado hacer ninguna otra cosa. Incluso en casos tardíos como Carlyle y Thackeray, los mejores ensayos que estos escribieron fueron dados primero al mundo como palabra hablada, mientras que los ensayos de Emerson fueron casi todos conferencias, y él mismo, como Coleridge, fue ministro unitario.

La transición del ensayo hablado medieval al más deliberado ensayo escrito data, obviamente, de la invención de la imprenta. El día en que Caxton estableció su imprenta de madera en Westminster (ver *The Great English Letter-Writers*, vol. I, p. 22), comenzó la real emancipación de la literatura. Los libros sustituyeron al púlpito y a la tribuna del erudito. El ministerio de la palabra hablada declinó; el hombre armado con una pluma tuvo un público tan amplio como los límites de la lengua en que escribía. Y el primer gran ensayista de valerse de esa emancipación fue Montaigne, que no solo estableció el modelo para todos los ensayistas siguientes, sino que se mantuvo al cabo de tres siglos como su maestro indiscutido.

Sin duda que Montaigne estuvo influenciado por la tradición de los libros sapienciales hebreos, y más aún por los ejemplos de la antigüedad clásica y de los grandes italianos del Renacimiento; pero contribuyó con un elemento por completo nuevo: la nota personal. En sus manos, el ensayo se acerca a la conversación, que es franca y cordialmente egoísta. Escribe para complacerse a sí mismo; sigue con encantada curiosidad los vagabundeos de sus propios pensamientos; está obsesionado, mas no por responsabilidad sacerdotal; de a ratos es profundo y familiar, erudito y bufón; pero siempre es Montaigne, y sus ensayos son la exposición de un temperamento capaz

de una gran variedad de estados de ánimo. Él mismo ha expresado admirablemente su propia concepción del ensayo en su pintoresco discurso al lector. «He aquí, lector, un libro de buena fe. En él advertirás desde el principio que no he pretendido ningún otro fin que no sea personal y privado. No he procurado ni hacerte un servicio, ni mi propia gloria: mis fuerzas no están preparadas para tal designio. Lo he dedicado al uso particular de mis parientes y amigos [...]. Si hubiera pretendido buscar el favor del mundo, me hubiera embellecido con prendas ajenas. Yo quiero, por el contrario, que se me vea en toda mi sencillez, mi naturalidad y mi ordinario comportamiento, sin refinamientos o artificios, porque es a mí mismo a quien pinto. Mis defectos se verán a lo vivo, mis imperfecciones y mi forma natural de ser, en la medida que el público me lo permita. Si yo hubiera pertenecido a uno de esos pueblos que, según se dice, viven aún bajo la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza, te aseguro que con gusto me hubiera pintado completamente desnudo. Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro: no es razonable, por tanto, que ocupes tu tiempo libre en un tema tan frívolo y vano».[1]

Ninguna exposición del método de Montaigne podría ser tan clara como esta que nos proporcionan sus propias palabras. Se propone a sí mismo «un fin familiar y privado»; su tema es «él mismo» y su único pesar es que la opinión pública le prohíba revelarse tan abiertamente como hubiera querido. Lamb podría haber dicho lo mis-

1 Montaigne, Michel de (1580) «The Author to the Reader», *The Essays of Montaigne*. Done into English by John Florio, anno 1603. With an Introduction by George Saintsbury. The First Book. London, David Nutt, 1892, p. 12.

mo; Stevenson, aun con más énfasis. Como método de autorrevelación, ni siquiera la poesía supera al ensayo. La tradición establecida por Montaigne ha sido una de las más fructíferas de todas. Presentó a sus contemporáneos una innovadora —hoy familiar, gracias a su ejemplo— imagen del verdadero ensayista; el egoísta genial, el hombre que se encuentra al margen de la vida, divorciado de sus perturbaciones medias, pero astutamente consciente de sus causas; un fugitivo sin prejuicios, un profeta sin pasión; un ser muy humano, sobre todo, más sabio que los demás, y sin embargo lleno de amables debilidades, que con el candor descarado de un niño, totalmente familiarizado con la mojigatería que engendra la vergüenza, está dispuesto a presentarnos la sustancia de sus más íntimos pensamientos, sus emociones más sutiles, sus locuras más entrañables, en la segura fe de que no podemos estar menos interesados en sí mismo que él.

La influencia de Montaigne en la literatura inglesa ha sido tan grande que no implicaría ninguna inexactitud contarlo entre los ensayistas ingleses. Sus ensayos fueron leídos por los ingleses en su lengua original, por lo menos durante cien años, y sus traducciones populares han perdurado hasta nuestros días. El señor Saintsbury expresó que ningún libro ha ejercido tanta influencia sobre la mente inglesa, a excepción de la versión autorizada de la *Biblia* y algunos libros religiosos.[1] Hay que añadir también que la inigualable traducción de John Florio, publicada

1 Saintsbury, George (1892) «Introduction», *The Essays of Montaigne*. Done into English by John Florio, anno 1603. The First Book. London, David Nutt, p. IX.

en 1613, es menos una traducción que una reescritura.[1] Preservando el espíritu de Montaigne, sin embargo, Florio ha dado al libro un cariz inglés tan admirablemente pintoresco e idiomático que en todos sus efectos es un clásico inglés. El conocimiento de Montaigne entre los lectores ingleses, sin duda, se logró en gran medida gracias a Florio, cuya versión del gran escritor francés logró este inmenso mérito de una traducción que produce «en el lector el efecto de estar leyendo el original»[2].

No obstante, a pesar del magnífico logro de Montaigne y el posterior éxito de Bacon, el ensayo fue considerado una forma inferior de la literatura durante un período muy largo. El doctor Johnson habla de él en términos casi despectivos, describiéndolo como «una ocurrencia imprecisa de la mente; una pieza irregular e indigesta; una composición ni regular ni ordenada».[3] La razón de esta depreciación quizá estuviera en la naturaleza breve y fugaz del ensayo. Si el verso lírico puede ser descrito como el vuelo de golondrina de la canción, el ensayo puede por igual ser descrito como el vuelo de golondrina de la prosa. En comparación con el trabajo pesado del lexicógrafo, parece un ejercicio indolente; colocado junto a las graves y solemnes obras de la historia y la filosofía, parece insignificante. Es una escultura hecha con el carozo de una cereza contrastada con una estatua de Fidias; pero esto es apreciar las obras de arte a partir de su volumen, y no puede haber apreciación más absurda.

1 La primera edición de la traducción de Florio es de 1603; la segunda es de 1613.

2 Saintsbury, George, ídem, p. XVII.

3 Johnson, Samuel (1755) «Essay», *A Dictionary of the English Language*. London, Printed by W. Strahan et al., s. pág.

Fue necesario un gusto más delicado que el de Johnson para percibir que el arte más elevado se puede encontrar en una entalladura, tanto como en una estatua; que, de hecho, pesado en la balanza de un verdadero discernimiento crítico, el exquisito toque y fugitivo encanto de Goldsmith tienen un valor mucho más excepcional que la laboriosa grandilocuencia del propio Johnson.

Sin embargo, la tradición johnsoniana dominó sobre su propia generación y, hasta tiempos relativamente recientes, el ensayo se ha mirado con indiferencia, como una especie de subproducto literario. Una de las razones para este error de juicio, sin duda, radica en el hecho de que, entre los grandes escritores, unos pocos han sido *solo ensayistas*. Montaigne ocupa esta única eminencia, pero tiene pocos seguidores. Bacon fue el autor del *Organum*; Cowley fue un poeta; Swift, un estadista y un autor satírico. Hazlitt escribió biografías, incluso Lamb produjo obras de teatro y poemas; mientras que la fama de Carlyle y Macaulay se basa en sus historias, y el monumento del genio de Thackeray no se encuentra en sus ensayos, sino en sus novelas. En el caso de Carlyle y Macaulay, los ensayos claramente se deben a las oportunidades ofrecidas por la publicación periódica; en el caso de Thackeray, a la tribuna del conferenciante. Hazlitt y Lamb, sin duda, consagraron su mayor genio al ensayo, y lo consideraron como cardinal en su trabajo; pero ninguno de los grandes escritores mencionados más arriba reconoció el ensayo como algo más que un subproducto de su actividad intelectual. Si bien no lo creyeron merecedor de los duros términos que empleó Johnson, por cierto tampoco lo apreciaban más que como una forma efímera de la literatura. Para Carlyle y Macaulay, tan ciertamente

como para Bacon y Swift, el ensayo era una relajación de las investigaciones más pesadas, «una ocurrencia de la mente», como lo llamó Johnson, aunque no algo impreciso o indigesto. Era algo que sirvió a la exigencia del momento, que expresó una opinión pasajera y que alcanzó un fin inmediato; algo que podía agregar valor al edificio definitivo del esfuerzo, pero no el tipo de trabajo que tiene un alto valor intrínseco o que debe ser juzgado por sí mismo.

Poco a poco, sin embargo, el mundo ha llegado a ver que esta desestimación del ensayo es totalmente incorrecta. La piedra que desecharon los arquitectos es ahora la piedra angular. Los ensayos de Bacon sobreviven, mientras que su *Organum* es ilegible; los ensayos de Cowley son admirados, mientras que su poesía se olvidó; y con respecto a Carlyle y Macaulay, es cierto que la gran mayoría de los lectores aprecian menos sus obras históricas, deliberadas y planificadas, que sus ensayos. De cada hombre que leyó *Frederick the Great* de Carlyle, mil están familiarizados con sus *Heroes and Hero Worship*; y aunque ningún lector inteligente puede darse el lujo de descuidar la *History* de Macaulay, hay pocos lectores que no confesarían haber obtenido mucho más placer de lectura reiterada de sus ensayos sobre Milton, Johnson y Clive. Incluso de Johnson mismo se puede decir, a pesar de su descargo, que de todos sus trabajos voluminosos nada es tan probable que sobreviva como sus *Lives of Poets*, que son ensayos críticos. Estas *ocurrencias* de una mente plena, escritas con un fácil sentido de poder y un absoluto dominio de vastos recursos, nos llevan más cerca de Johnson que cualquier otra cosa que haya escrito. Tal vez no sea raro que Johnson haya otorgado mayor

valor al trabajo que más le costó, porque esto es un hábito común de los autores; sin embargo, es asombroso que no haya percibido que, de todas las formas literarias propias del siglo XVIII, la del ensayo ya había demostrado ser la más popular y característica. Tan lejos estaba de ser una composición irregular y desordenada, que ya había establecido un ideal y creado un modelo. Addison lo había convertido en el vehículo tanto de una solemne reflexión como de un humor delicioso; Steele y Goldsmith lo habían utilizado en una gran variedad de formas, ilustrando así su flexibilidad extrema; y antes que ellos hubo un hombre que todavía no ha recibido su merecido reconocimiento, Daniel Defoe, quien intentó todas las formas literarias de su época, y logró resultados notables en cada una de ellas. Defoe, como novelista realista, fue el instructor de Fielding; como escritor satírico, el preceptor de Swift; y como ensayista había sugerido los métodos de *The Tatler* y *The Spectator* varios años antes de que estos existieran. Sin duda es una de las ironías de la literatura y uno de los peores ejemplos de la injusticia de la fama, que un hombre que produjo tanto, haya sido casi totalmente ignorado; y que incluso Lamb —aunque reconoce que sus novelas «a causa de su profundo interés son dignas de encontrar un estante en las bibliotecas de los más ricos y los más sabios»— limite su alabanza declarando que «se las puede leer en la cocina», y que *Robinson Crusoe*, en su fraseología, se adapta muy bien a la comprensión de los «marineros, los niños pobres y las sirvientas»[1].

1 Lamb, Charles (1822) «Charles Lamb to Walter Wilson», *The Works and Letters of Charles and Mary Lamb.* Vol. VII. Edited by E. V. Lucas. London, Methuen & Company, 1905, p. 587.

El valor peculiar del ensayo en la segunda mitad del siglo XVIII fue producir el reflejo más completo que poseemos de la vida y las costumbres contemporáneas. La misma afirmación puede hacerse para la novela, en la medida en que sigue la tradición establecida por Defoe y Richardson, Fielding y Smollett; pero esta tradición pronto fue abandonada. Con el surgimiento de lo que puede llamarse la escuela de ficción gótica, inventada por Horace Walpole y desarrollada por escritores como Clara Reeve, la señora Radcliffe y Charles Maturin, la novela dejó de ser un espejo de cualquier cosa excepto de una imaginación romántica e histérica. No tenía ninguna relación con la vida real. Fue entonces que el ensayo asumió la función de la novela de la vida y las costumbres. Pintó con fidelidad los incidentes de la vida real. Los personajes y retratos en los ensayos de Goldsmith son tan vitales como cualquiera de los de su *Vicar of Wakefzeld*, y se esbozan según el mismo método. Tan cerca está el parecido, que el señor Gosse ha dicho del *Vicar of Wakefzeld* «que es más un episodio prolongado de *The Spectator* que un relato»[1]. Y a Goldsmith debe atribuirse también ese arte ingenuo de la autorrevelación, tan notable en Montaigne, pero sin tanta afectación manifiesta en el glorificado esclavo de Brick Court, que consciente o inconscientemente coloreó cada página que escribió con el reflejo de su propia sencillez afable, su profunda ternura, sus entrañables locuras y sus lamentables desgracias.[2]

1 Gosse, Edmund William (1889) *A History of Eighteenth Century Literature (1660-1780)*. London and New York, Macmillan, p. 349.

2 En Londres, Goldsmith vivió en el número 2 de Brick Court, cerca de Temple Church, donde está enterrado. Su precaria situación económica lo obligó a producir gran cantidad de textos por encargo, e incluso a publicar bajo seudónimo.

Estas observaciones, sin embargo, nos llevan más allá del objetivo inmediato de esta introducción, que es simplemente trazar la génesis del ensayo. Las diversas formas que ha tomado el ensayo pueden estudiarse mejor a partir de sus ejemplos, y es en relación a ellos que cualquier crítica a los mismos ensayistas encuentra su lugar adecuado. Es suficiente para el presente propósito, si observamos que no hay ninguna forma de la literatura que exhiba tanta flexibilidad o permita de manera tan amplia un campo para la exposición de la idiosincrasia. El ensayo puede obedecer a su primer impulso y ser sermonario, como claramente es el caso en *Hero Worship* de Carlyle; puede seguir la tradición del fabulista medieval y ser un cuento, como en «Vision of Mirza» de Addison[1]; puede ser una carta, como en *World of Books* de Leigh Hunt; pero, sea cual sea la forma que adopte, su característica suprema es permitir una expresión de la personalidad más libre que cualquier otra forma literaria, a excepción de la carta. El verdadero ensayo puede lidiar con el material histórico, pero no es historia; puede utilizar los elementos de la biografía, pero no es biografía; puede criticar la vida, pero es más que crítica. Si exceptuamos el ensayo puramente crítico, que constituye una clase por sí mismo, nos encontramos con que la característica sobresaliente del ensayo es el lugar que ofrece para el despliegue de la personalidad. Es esta cualidad, tan enteramente inadmisible en formas más graves de la literatura, lo que constituye la virtud del ensayo. Es la perfecta exhibición de esta calidad lo que da al ensayo su encanto, rareza, delicadeza y hace que sea una de las formas más difíciles del arte. El ensayismo, por tanto, es el

1 Addison, Joseph (1711) [«Vision of Mirza»] *The Spectator* Nº 159. Saturday, September 1.

más libre de todos los oficios literarios. No se impone sobre él ningún límite en cuanto al método o el tema. No hay unidades imperiosas ni autocráticas que le molesten. No hay convenciones para restringir la libertad de su espíritu. Puede seleccionar cualquier tema, tratarlo de cualquier manera, inmiscuir sus propias opiniones o reflexiones, insistir en sus propios prejuicios, intercalar sus más graves pasajes con humor grotesco, pasar voluntariamente del chisme familiar a la elocuencia apasionada, actuar en todas las cosas como le plazca, obviando cualquier voluntad que no sea la suya propia, y nadie se quejará, siempre que logre un texto interesante. Es el Ariel de la literatura, y a veces también el Puck.[1] Esa misma irresponsabilidad, que en los escritores más graves se contaba como una falta menor, en él se convierte en un encanto. Con la única excepción de la carta, el ensayo es la forma más amable del arte literario. El ensayista, o gana nuestra estima, o fracasa por completo. Y así sucede que cuando la mente se cansa del gran discurso de los Olímpicos, la íntima voz del ensayista se asegura nuestra atención por su amabilidad; tiene una familiaridad hogareña; y si ese día infeliz llega, como le llegó a Ruskin y ha llegado a muchos otros, cuando los mismos libros ya no logran encantarnos, podemos estar seguros de que entre los libros que se quedan más tiempo y rara vez nos fallan, encontraremos al ensayo.

«The Genesis of the Essay»,
The Great English Essayists. New York and London,
Harper and Brothers Publishers, 1909, pp. 3-18.

1 Ariel es el espíritu del aire en *The Tempest* (1610-1611); mientras que Puck es el pícaro y bellaco duendecito en la comedia *A Midsummer Night's Dream* (1597), ambas obras de William Shakespeare.

Sobre el ensayo en general (1910)

Arthur Christopher Benson

Arthur Christopher Benson fue un poeta, académico y ensayista inglés. Nació en Berkshire, Inglaterra, en 1862. Se formó en el *Eton College* y después en el *Kings College* de Cambridge. A pesar de su frágil salud, que a menudo lo deprimía durante largo tiempo y le impedía trabajar, compuso una vastísima obra. Entre sus libros de ensayos basta con mencionar *Essays* (1896), *From a College Window* (1906), *At Large* (1908), *Escape and Other Essays* (1915). También escribió estudios sobre las obras de Dante Gabriel Rossetti, Edward FitzGerald, Walter Pater y John Ruskin. En 1915 se convirtió en la máxima autoridad del *Magdalene College* de Cambridge, hasta su muerte, en 1925.

En el presente texto, Benson intenta dilucidar el sentido de la palabra *ensayo*, pues encuentra que su uso actual —en el que casi cualquier cosa podría ser llamada *ensayo*— difiere mucho del uso originario, circunscripto a todo escrito evanescente. «Una vez más, el verdadero ensayo debe ser, como hemos dicho, tentativo. Nunca debe ser autoritario. No debe hacer ningún pronunciamiento, ni sacar ninguna conclusión. Lo más que puede hacer el ensayista es aventurarse a sugerir». A partir de esa

definición, Benson repasará y juzgará la obra ensayística de los autores que más le interesaron, una lúcida deriva que concluye en que, «de todas las manifestaciones del arte, el ensayo es la más indefinible, la más sutil, porque no tiene esquema, no tiene programa». Apareció en *The Cornhill Magazine,* en el mes de enero de 1910, y un mes más tarde, en *The Living Age*.

No hay palabra que parezca más difícil de definir que la palabra *ensayo*; parece ser tan difícil de describir como la naturaleza de la justicia en la *República* de Platón, que resultó ser el único principio indefinible y esencial que quedó fuera —como el argón, una vez que todas las demás cualidades que componen el estado fueron diferenciadas—. Del mismo modo, ya se han clasificado todas las formas de textos posibles, pero resta el ensayo. Casi la única cualidad que parece estable en él es la brevedad —en comparación con otro tipo de textos—, aunque ni siquiera ella le es esencial, ya que un libro como *The Anatomy of Melancholy* no es, al fin y al cabo, más que un gigantesco ensayo.[1] La dificultad es que la palabra se ha alejado mucho de su significado original, que implicaba algo tentativo y evanescente. Sin embargo, si la palabra se puede aplicar a los ensayos de Macaulay, la concepción original se desvanece de inmediato, pues esos ensayos no son ligeros ni provisionales, ciertamente, sino más bien algunos de los documentos más firmes y palpables de la literatura. El hecho es que la palabra ha sido arrancada de su significado para abarcar cualquier especie de estudio breve, biográfico o histórico. No pretendo que le sea restaurado su significado original —las palabras están a nuestro servicio, no son nuestros amos; el uso es más importante que el origen, y es mera pedantería intentar mantener lo contrario—, pero a pesar de todo, y aunque sea inútil, es conveniente discernir y desenredar las

1 Burton, Robert (1621) *The Anatomy of Melancholy* [*Anatomía de la melancolía*]. Oxford, Printed by John Lichfield and James Short.

cualidades propias de las cosas. Jugar con los conceptos literarios es tan agradable como jugar con las vendimias.

El verdadero ensayo, entonces, es el tratamiento tentativo y personal de un tema; una improvisación sobre algún asunto delicado. Es una especie de soliloquio, como si un hombre dijera en voz alta los esbeltos y caprichosos pensamientos que se le vienen a la mente, una tarde de invierno, ante un cálido fuego, cuando cierra su libro y se abandona al lujo de la genial ensoñación. Recuerdo estar una vez en el estudio de un gran pintor. Estaba trabajando en un retrato que, por razones personales, me había pedido que criticara. Después de que discutimos la obra, tomó su paleta y agregó algunas pequeñas pinceladas. Mientras lo hacía, se largó a hablar sobre los métodos y luego sobre los objetivos del arte. Hablaba como si no fuera consciente de mi presencia, y en un lenguaje muy simple y espontáneo, pensando en voz alta. De repente se detuvo, medio sonrojado y dijo: «Estos son algunos de los pensamientos que me vienen a la cabeza mientras trabajo; me da vergüenza molestarlo con ellos». No pude persuadirlo para que continuara. Sentí que había presenciado el desarrollo de un verdadero ensayo. Había visto la misma telegrafía del cerebro en acción, el alma de los pensamientos, y también sentí que había entendido perfectamente todo, como no podría haberlo hecho por medio de un tratado técnico; porque la materia real del pensamiento es bastante simple: es la mente erudita la que la complica y adorna. El tema en sí importa poco: el arte radica en el tratamiento del mismo. Lo importante es que el ensayo posea personalidad; y, por lo tanto, es esencial que el resultado parezca natural, sea cual sea el gasto de trabajo que deba necesitarse para lograrlo.

En este sentido, puede sostenerse que los ensayos de Bacon no son verdaderos ensayos, porque son demasiado aforísticos: el esqueleto está demasiado limpio, la definición es soberbiamente lúcida y concisa. La mayoría de los ensayistas no podría permitirse el lujo de tejer una telaraña tan estrecha como esa: una sola página de Bacon proporciona temas, clímax y adornos para todo un ensayo del tipo más relajado. Porque la marca del verdadero ensayo es que el pensamiento del lector esté hecho para él. Un pensamiento se expande de muchas maneras hasta que la mente más nebulosa lo pueda reconocer. El camino serpentea y se insinúa como un pequeño corredor frondoso entre los campos, con las chimeneas de los caseríos y algún chapitel, apenas vislumbrados, a izquierda o derecha, lo suficiente para tranquilizar al peregrino que pasea y busca a la vez su meta. Pero los ensayos de Bacon se asemejan más a una serie de peldaños rígidos, ordenados y compactos, por los cuales se debe avanzar con cautela, y hay pocas oportunidades para la contemplación desordenada.

Una vez más, el verdadero ensayo debe ser, como hemos dicho, tentativo. Nunca debe ser autoritario. No debe hacer ningún pronunciamiento, ni sacar ninguna conclusión. Lo más que puede hacer el ensayista es aventurarse a sugerir. Como un guía turístico, no debe hablar profesionalmente de fechas y estilos decorativos, sino jugar elegantemente con una asociación histórica, o indicar un efecto de luz y sombra en una delicada pared. De hecho, la flor que hace oscilar sus campanas lilas sobre la cornisa rota, o las rosetas anaranjadas de liquen sobre el sillón desgastado son de su interés más que el origen y el significado del objeto en sí. Su deber es más bien exhibir

su tema desde distintos puntos de vista, y pensar en el primer plano, más que en la elevación y la perspectiva. Si convence, debe ser por la persuasión y el ejemplo, y no por el precepto o el estatuto; porque, como he dicho, la personalidad es el fin de todos sus recursos. En realidad, su objetivo no es nunca la convicción intelectual, ni el descubrimiento del error; más bien es mostrar el valor poético de un pensamiento, lo que es capaz de sugerir, sus conexiones sutiles, sus posibilidades emocionales. Por lo tanto, la brisa que agita la superficie del remanso es tan importante como el remanso mismo; las imágenes reflejadas de los árboles y las colinas, que se mezclan y vacilan, preocupa tanto como las formas en sí mismas. La personalidad, entonces, es la característica del ensayo; aunque una personalidad no necesariamente egoísta, cuando la mente se mira a sí misma con un deleite absorto, repitiendo, viendo y registrando sus propios movimientos. Esto no le está prohibido al ensayista, pues el entusiasmo por el tema es fundamental en su arte; pero aún más esencial es el encanto de la personalidad inconsciente de sí misma, que simplemente sigue sus propias contemplaciones con una intención encantadora, como la charla de un niño. Y aquí creo que se encuentra otra característica del verdadero ensayista: cierto trato infantil de su tema. Todos nosotros amamos las nimiedades del corazón: las formas y el aspecto de las cosas, la calidad de los sonidos, los sabores de la comida, los olores dulces y picantes de la tierra. Nos persuadimos, a medida que avanza la vida, de que estas cosas no tienen importancia, y nos aburre la observación de ellas por desuso; pero en todos los ensayistas que pienso, esta percepción elemental de las cosas tal como son es muy aguda; y gran parte

de su encanto está en que nos recuerdan cosas que hemos olvidado, cosas que impactaron en la percepción de nuestros sentidos, o nos traen en un destello esa delicada maravilla, ese deleite sin tapujos, cuando el amanecer brillaba a nuestro alrededor, y nuestro cuerpo aún estaba inquieto y alerta.

La misteriosa cualidad llamada *encanto* es otro de los primeros requisitos del ensayista; y aquí tratamos con una de esas cualidades últimas e indivisibles que desafían el análisis. Nos devuelve al principio elemental de que, después de todo, una cosa nos gusta porque nos gusta, y por ninguna otra razón; sin duda que podemos refinar nuestro gusto, pero solo terminamos asimilándolo a las percepciones de naturalezas más ricas y ansiosas. Ningún artista puede alcanzar el encanto con solo pensarlo. Puede perfeccionar sus métodos hasta llegar a expresar el pensamiento que concibe lo más fielmente posible, puede deshacerse de la torpeza, la vacilación y la oscuridad, tal como el escultor se acerca, con cada golpe, a la figura oculta en la piedra; pero, aun así, la forma es lo último y trascendental, y no el pulido de la superficie. De hecho, ese pulido puede ser demasiado alto, demasiado mecánico; el golpe sobre la piedra, las marcas de rastrillo en la grava, tienen un encanto inconcebible, ya que dan la sensación de la mano humana en el trabajo.

Aunque ahora está más allá del alcance de este artículo, sería una gran tarea mostrar cómo fue que la semilla del ensayo sembrada por Montaigne en Francia no solo no floreció allí, sino que fue trasplantada a Inglaterra y se convirtió en una de las más importantes glorias de nuestra literatura. A primera vista es sorprendente, porque parecía que el ensayo era un vehículo exactamente

apropiado al temperamento sutil de los franceses, y que estaba mal adaptado al carácter, aunque más robusto, menos imaginativo de nuestra nación. Sin embargo, ha sido así. De la mano de Addison y Steele, de Goldsmith y Johnson, el ensayo se convirtió quizá en el producto más característico de la literatura inglesa del siglo XVIII, con su gusto refinado, su amable filosofía, y ese toque de naturaleza y sinceridad que armonizaba el conjunto. Pero con el movimiento romántico llegó un impulso aún más fresco; y los tres grandes ensayistas de principios del siglo XIX —Hazlitt, Lamb y De Quincey— dieron al ensayo una amplitud y un atractivo que nunca antes había tenido. Hazlitt era un gran catador de los sabores de la vida, y aunque cierta severidad y sombra innata lo convirtieron en un guía, quizá, más que en un líder, sin embargo, el pensamiento que lo llevó a decir en su lecho de muerte algo tan desolador como —«Bueno, he tenido una vida feliz»[1]—, se hace escuchar en sus escritos. Sin duda, De Quincey sufría de una espantosa prodigalidad, a la que sus circunstancias lo impulsaban a entregarse. Nunca ha existido un escritor tan noble y apasionado que a veces se revuelque tanto en la verbosidad y la ineptitud y, sin embargo, se eleve a una presentación tan auténtica de la esencia misma de la humanidad, y a una melodía tan apasionada del pensamiento y la palabra. Quizá trató que la prosa hiciera el trabajo de la poesía, pero se las ingenió para desconcertar a todos los que definirían claramente la diferencia, y dejar entre sus innumerables escritos visiones donde la luz y el sonido parecen mez-

1 Hazlitt, William Carew (1867) *Memoirs of William Hazlitt. With Portions of his Correspondence.* Vol. II. London, Richard Bentley, p. 238.

clarse mágicamente en una esencia, para la cual no se puede encontrar ningún nombre literario.

Pero el escritor que se envuelve sutil y firmemente en la soberanía de los ensayistas ingleses, sin pretensiones ni declamaciones sacerdotales, es Charles Lamb. Por extraño que parezca, ya era muy grande de edad cuando encontró su lugar. No tenía una gama ambiciosa de temas, ni disponía de un órgano melódico como el de De Quincey. Quizá esta haya sido la razón por la que De Quincey, sin la compaña de ningún otro crítico notable, censuró persistentemente los méritos de Lamb, acusándolo de falta de proporción y variedad. Pero Lamb aportó a su obra una amplitud de corazón y una dulzura que sobrevivió a los agudos dolores, tanto como a la fragilidad de la fama —«¡Saint Charles!» dijo Thackeray una vez, poniéndose una carta de Lamb en la frente—[1]. A esto se añadía una extraordinaria finura de observación y una delicada sensibilidad de la experiencia que había madurado lentamente; y también tenía un humor caprichoso, y a la vez profundo, que —ante cualquier extravagancia que lo hubiera podido traicionar en los momentos de convivencia— siempre lo mantenía en exquisita reserva cuando escribía. Y así los ensayos tienen ese raro equilibrio de emoción, donde el patetismo se mantiene a salvo de la enfermedad por un sentido viril de lo absurdo, donde la emoción preserva al humor del más mínimo toque de cinismo. No es que los dos humores se alternaran: coexis-

1 La expresión de Thackeray, ante la admiración que le produjeron las cartas de Charles Lamb, se puede hallar en Edward FitzGerald (1876) «To C. E. Norton» [June 10]. *Letters & Literary Remains.* Vol. III. Ed. William Aldis Wright. London and New York, Macmillan and Company, 1903, p. 228.

tían; mientras que un tacto innato del genio mantenía la proporción exacta. Es ocioso decir que Lamb nunca podrá ser superado; pero un ajuste tan perfecto de facultades especiales, combinado con un estilo tan límpido y una modestia de presentación tan sincera, es realmente algo extraordinario.

Y ahora, como me dicta mi convicción íntima, debo referirme a un grupo de ensayistas que han estado particularmente conectados con las páginas de *The Cornhill Magazine*. Desde el principio, la revista ha tenido la política de dar protagonismo a la nota de expresión personal; y así ha atraído a escritores de esta calidad. La producción de Thackeray fue tan prodigiosa y su método tan increíblemente natural y espontáneo, que es fácil para algunos creer que no era un artista —tal como decían los pedantes al referirse a sus dibujos, encontrándolos muy divertidos, pero de un innegable amateurismo—[1]. La verdad es que Thackeray desafió todas las reglas. Su maravilloso ojo lo veía todo, y su gran corazón tenía espacio para todo. Vivió y disfrutó de la vida con un placer absolutamente intacto e infantil; y su espíritu valiente, sencillo y tierno, aguantó hasta el final. Donde otros hombres eran conocedores de los sabores y los matices más delicados, Thackeray fue un conocedor de las cosas más amplias y grandes que tiene la vida: su patetismo, su absurdo, su coraje, su lealtad. Como dice el proverbio francés, era *bon comme le pain*[2]. Su tratamiento de los temas humanos es tan generoso que nos libera de toda vanidad,

1 Además de escritor, Thackeray era ilustrador. La publicación mensual de su novela *Vanity Fair,* por ejemplo, fue enteramente ilustrada por él.

2 *bueno como el pan.*

de sus incómodos artilugios y sus bonitas asignaciones de epítetos. Escribía como el jovial Zeus de la *Ilíada* podría haber escrito sobre los combates y los amores de los hombres, simpatizando y experimentando cada pasión y fragilidad, pero con una inmunidad divina ante sus penas y sombras.

Edward FitzGerald escribió sobre él en 1845: «Mientras tanto, el viejo Thackeray se ríe de todo esto; y sigue, a su manera, escribiendo tenazmente durante toda la mañana para media docena de revistas y periódicos; luego cenar, beber y hablar durante toda la noche; logrando preservar un color fresco y un flujo perpetuo de espíritu, bajo un desgaste de pensamiento y alimentación que hubiera noqueado a cualquier otro hombre que conozco hace al menos dos años».[1] Y eso era tan característico de Thackeray que, en sus últimos días, confesó que pudo escribir en cualquier lugar mejor que en su silencioso estudio: en el salón de fumadores de un club o en un bar, donde estaba en contacto con la luz y el sonido, e incluso ¡los olores de la vida!

Los *Roundabout Papers* quizá se encuentren entre los mayores triunfos artísticos del ensayista. Es imposible decir de qué tratan. ¿De qué cosa no tratan? Sin embargo, el libro es irresistible y no debe dejarse de lado; y, lo que es la prueba más fuerte de todas, su estilo es tan contagioso que después de leerlo uno tiene la fatal tentación de querer imitarlo; produce una especie de embriaguez mental, en la que uno se siente capaz de observar, amar e interpretar la naturaleza humana de esa misma manera,

1 FitzGerald, Edward (1845) «To F. Tennyson» [June 12]. *Letters & Literary Remains*. Vol. I. Ed. William Aldis Wright. London and New York, Macmillan and Company, 1902, pp. 222-223.

tan amplia y fácil. Thackeray debe haber tenido el don especial de escribir exactamente tan rápido como pensaba. Si un hombre piensa más rápido de lo que escribe, el resultado es una transición brusca, alusiones desconectadas, una sensación de saltos voladores y un progreso desigual. Si piensa más lento de lo que escribe, hay una sensación de renuencia costosa; se mete, como dijo Tennyson, en un mar viscoso. Pero con Thackeray la palabra es el pensamiento; da la sensación que avanza con fluidez, sin timidez ni tensión.

Leslie Stephen contrasta con Thackeray de tal modo que sería difícil encontrar alguien más opuesto. Las *Hours in a Library*[1] contienen una gran cantidad de admirables apreciaciones literarias, expresadas con una moderación y un candor que están por encima de cualquier tipo de elogio. Estas críticas se leen como fallos jurídicos sobre los escritores, emitidos por un hombre de amplios conocimientos sobre el tema y claras convicciones, ante quien la causa del escritor ha sido defendida: de un lado, por un defensor que la admiró indiscriminadamente y la colmó de elogios; del otro, por un fiscal que confesó su hostilidad y su incondicional desprecio. Los dos extremos parecen estar siempre en la mente del juez que preside, y pronuncia su decisión con una claridad lógica y un sentido extremo de la responsabilidad. Sus preferencias personales casi nunca lo traicionan con juicios apresurados. Tamiza la evidencia, equilibra las demandas y contrademandas, y está dispuesto a sacrificar sus propias convicciones si el peso del testimonio está en su contra.

1 *Hours in a Library* [*Horas en una biblioteca*] son tres series de ensayos de Leslie Stephen, recopilados y publicados en los años 1874, 1876 y 1879, respectivamente.

No hay mejor escritor a quien yo acudiría para tomar una decisión, y estoy seguro de que escucharía lo mejor y lo peor que se puede decir a favor y en contra de una persona. Pero si uno está a merced de preferencias apasionadas sobre determinados escritores, este método de tratamiento puede parecer algo seco e impiadoso. Uno siente vagamente que su propia intuición está en lo cierto y consiente, quedamente rebelde, una crítica con la que parece maleducado disentir y torpe tratar de rebatir. ¡La lógica es tan exacta, la emoción tan contenida! El estado de ánimo en el que Wordsworth escribió «y debes amarlo antes de que te parezca digno de tu amor»[1] parece ajeno a este juez justo y bondadoso. Él diría que es una tontería otorgar tu amor, si hubiera alguna posibilidad de que, al examinarlo, descubrieras que fue otorgado imprudentemente.

El ensayo sobre De Quincey es un ejemplo admirable de las cualidades que he estado describiendo. Stephen fue perfectamente justo al evaluar el logro de De Quincey y escribió un digno elogio de su mejor trabajo; pero la impresión al final del ensayo es que se ha roto una tuerca en la rueda, y hay un lío de engranajes y palos fracturados. «Parece, y mucha gente dirá, que este es un juicio severo y quizás estúpido. Si es así, también encontrarán muchos admiradores que proporcionarán el lado elogioso, aquí deslizado de forma muy breve»[2]. El juicio no es duro ni estúpido; es escrupulosamente amable y muy inteligente;

1 Wordsworth, William (1799) «A Poet's Epitaph», *Lyrical Ballads, with Other Poems*. Second Edition. Vol. II. London, 1800, p. 167.

2 Stephen, Leslie (1874) *Hours in a Library*. [First Series] New Edition, With Additions. London, Smith, Elder & Company, 1892, p. 268. Esta cita pertenece al párrafo final del ensayo, ausente en la primera edición de 1874.

pero uno siente que con el método jurídico no se puede abordar la obra de De Quincey. Se debe tomar lo mejor de él y agradecerlo; la maravillosa belleza de sus mejores pasajes no puede analizarse científicamente, así como no se puede analizar de esa manera una nube del atardecer. Es un efecto, sin duda, de vapor y luz, pero es algo más que eso, y su belleza debe sentirse. «Me doy permiso para insistir en faltas pasadas por alto con demasiada facilidad por escritores de más genialidad de la que yo afirmo poseer»[1]. Estas son las palabras finales del juicio y tienen un sabor amargo. ¿Por qué escribir sobre libros y personas si uno solo quiere confesar su propia antipatía hacia ellos? Si se lee la noble biografía de Leslie Stephen, escrita por Maitland, se revela el secreto[2]. Era un hombre de profunda emoción e intensa lealtad, pero su sinceridad y su candor lo abandonaron ante la presencia de la emoción. Tenía tanto miedo de los sentimientos, estaba tan avergonzado de delatarse, que se quedó atrás justo en el momento en que su sentido común hubiera sido más necesario. Nadie desea un sacrificio de dignidad o una fatua demostración de sentimiento; pero tratar con libros y seres humanos, ignorando el aspecto emocional, es algo muy frío. Aquí Thackeray lleva la delantera, porque no se avergonzaba al darse a conocer y quedar al descubierto. Sin embargo, hay espacio para ambos; y los juicios sanos, varoniles y desapasionados de Stephen son un excelente correctivo de la extravagancia literaria y las preferencias sentimentales.

1 Stephen, Leslie, ídem.

2 Maitland, Frederic William (1906) *The Life and Letters of Leslie Stephen*. London, Duckworth.

Los ensayos de Robert Louis Stevenson —muchos de los cuales aparecieron en *The Cornhill Magazine* y luego fueron recopilados en *Virginibus Puerisque*— están concebidos y ejecutados de una manera muy diferente. Se trata de una escritura sin duda elaborada, y el autor parece haber trabajado a partir del consejo que Keats le dio a Shelley: «cargar cada grieta con mineral»[1]. El tono y el temple de los ensayos son admirables; son casuales sin ser escandalosos, y valientes sin llegar al *desenfado*. Tal vez se pueda decir de ellos que, más bien, son demasiado optimistas, aunque de vez en cuando se asoma un toque de filosofía seria —no ajena a la experiencia del escritor, de hecho, porque Stevenson había tenido «demasiados problemas» cuando fueron escritos, como dijo Browning—. Creo que es mejor leerlos en relación con su título.[2] Son esencialmente jóvenes de espíritu, pero dudo de que cierta madurez de temperamento no sea una calificación necesaria en un ensayista. Debe haber visto, por así decirlo, ambas caras de la moneda. Stevenson vivía con entusiasmo y empezó a sufrir, pero todavía no había perdido el interés por sus sufrimientos: aún no caminaba por ese suelo sombrío con el que luego se familiarizaría, y en el que el pesar doblega a cualquier hombre. En los primeros días de su enfermedad no dejó de tener cierto interés morboso mirar a un espectro a la cara y cerrarle la puerta. Después de todo, la experiencia siempre es interesante, y cuanto más des-

1 Keats, John (1820) «To Percy Bysshe Shelley» [August]. *The Complete Works*. Vol. 5. Ed. Harry Buxton Forman. Glasgow, Gowars & Gray, 1901, p. 189.

2 El título en latín *Virginibus Puerisque*, que en lengua inglesa a menudo se tradujo como *Of Maidens and Youths,* en español podría traducirse como *Para niñas y muchachos.*

agradable es, más placer da a las horas de alivio. A los muchachos y doncellas que se han emocionado con estos ensayos varoniles, humorísticos y llenos de sabor, les agrega una sensación agradable a la vida asomarse a sus lugares afligidos, sus mazmorras enredadas; y más cuando uno que ha residido allí sale sonriendo y asegura a sus lectores que los rincones oscuros estaban iluminados con coraje y esperanza. Pero cuando uno envejece un poco, y cae sobre nosotros la incómoda sospecha de que el enérgico ejecutante del tamboril y la flauta está un poco enfermo del corazón, y que está practicando la *autosugestión* —como se suele decir ahora—, que consiste en decir, como Mark Tapley[1], que todo es alegre, con la esperanza de que uno pueda parecer menos triste de lo que en verdad se siente. Aún así, el coraje, el buen humor, la determinación de estar complacido con la vida —cualidades que están en la naturaleza de Stevenson—, se destacan en cada una de sus páginas; y lo que es más excelente aún, la convicción de que, si uno deja de interesarse por la vida, no es por culpa de la vida; y que uno no arregla un mal negocio quejándose y suplicando una justificación excepcional por los estúpidos y perversos errores propios. El ensayo sobre los almirantes ingleses, por ejemplo, conmueve el corazón como el toque de una trompeta, con su espléndido patriotismo y su coraje irracional.[2] Sin embargo, creo que uno puede preferir con justicia las cartas de Stevenson,

1 Mark Tapley, personaje de una alegría innata, en la novela picaresca *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit,* de Charles Dickens.

2 Stevenson, Robert Louis (1878) «The English Admirals», *Virginibus Puerisque and Other Papers.* London, C. Kegan Paul & Company, 1881.

más que sus ensayos. En aquellas se adquiere una frescura y una espontaneidad que se pierde en estos. En los ensayos hay una búsqueda de ornamentación literaria; en las cartas, esa ornamentación es más suave. Sin embargo, también los ensayos, a pesar de su aroma picante, tienen la intimidad del verdadero ensayo. Se escucha la conversación y se puede mirar a los ojos a un amigo. Uno siente que nada más que los infelices accidentes del tiempo y el espacio le impidieron jurar hermandad eterna con un corazón valiente; y se termina —como William Cory dijo con tanta ternura de Walter Scott— odiando la muerte que te separa del amado.

Y aquí también se puede mencionar el trabajo de John Addington Symonds, algunos de cuyos ensayos más acabados aparecieron en *The Cornhill Magazine*. Era un gran amigo de Stevenson, y estaban unidos por el temperamento y la competencia. *Opalstein* y *Firefly* fueron los nombres que se dieron el uno al otro; aquel, por los destellos nublados de un brillo fantástico, y este, por los rápidos lapsos de una llama encendida.[1] A pesar de que el deleite de Symonds estaba en las alegrías y las bellezas de la tierra, por rápida y exacta que fuera su observación, por muy ricos que fueran sus recursos de lenguaje, no tenía el toque personal que lo hubiera consagrado. Fue una vida frustrada, con toda su energía y coraje; y frustrada sobre todo en esto: nunca pudo hacer que su arte obedeciera sus órdenes. La pasión de la escena, el recuerdo y la experiencia lo dominaron; y aunque podía comunicar deleite, lo hizo a través de una fastuosa profusión de de-

1 Stevenson llamó *Opalstein* a Symonds, en 1882. Cf. «Talks and Talkers: First Paper», *Memories and Portraits*. London, Chatto and Windus, 1887, p. 164.

talles más que por la economía del lenguaje que hubiera dejado la imagen limpia, firme y verdadera. Y esto es aún más lamentable, porque Symonds nunca cometió el error de anteponer el arte a la vida. Era a ella la que buscaba, a la experiencia y a la emoción, y sus escritos son un intento de establecer relaciones, de llenar los vacíos de la vida con confidencias, de compartir su alegría con otros corazones. Sin embargo, la vena retórica en él acabó por arrancarle esa finísima flor, esa sensación de intimidad de la que todo depende.

Y aquí permítaseme añadir unas palabras sobre una serie de ensayos —las *Pages from a Private Diary*[1]— que reclamó la afectuosa mirada de muchos lectores de *The Cornhill Magazine*. No hubo en ellos ningún intento de adoptar una impostura o hacer sonar un cuerno estrepitoso; sin embargo, de los materiales más simples y la perspectiva más silenciosa surgió una imagen de la vida delicadamente matizada, que por su modesta sinceridad y su humor tranquilo se metió en el corazón de los lectores. Y esta es, quizá, la mejor afirmación de todas, tomar un tramo de vida que esté al alcance de todos —un paisaje rústico, una calle de pueblo que se hunde en huertos y pastizales— y así plasmar su sereno encanto, su mezcla de verde y gris, su distancia neblinosa, que su vida oculta se vuelva audible, su respiración, uniforme y, su corazón, palpitante. Y mostrar, además, que en estas soledades pastorales, donde el año está marcado por el crecimiento del trigo, la oxidación de las hojas, la construcción del almiar, también se puede vivir una

1 Las *Pages from a Private Diary* de Henry Charles Beeching fueron publicadas de forma anónima en *The Cornhill Magazine*. La edición londinense en libro (1898) también fue anónima.

vida llena de reflexión y simpatía como ante el fuego de un hogar. Esto es ampliar la perspectiva del corazón, y demostrar que el espíritu es lo que produce la riqueza y el resplandor de la vida, más que las eventuales circunstancias en las que uno se encuentre. Este era el mayor elogio que tenía Virgilio en aquellos días de antaño en que los hombres se contentaban con poco; y sigue siendo la coronación de la vida, y su mejor esperanza, cuando ese temperamento, así como el corazón aventurero, se encuentran en buena proporción en la vida de una nación.

Y así terminamos donde comenzamos, con la percepción de que, de todas las manifestaciones del arte, el ensayo es la más indefinible, la más sutil, porque no tiene esquema, no tiene programa. No se propone narrar ni probar; no tiene un propósito dramático, ni ningún tema imaginativo; su esencia es una auto-revelación empática, como si un hombre pudiera hablar con franqueza de sus experiencias y sentimientos propios, y a la vez evitar cualquier sospecha de egoísmo —si sus confidencias están diseñadas para ilustrar los pensamientos de los demás en lugar de proporcionar una distinción y una auto-glorificación—. El ensayista procura dar, más que pedir; comparar, más que exhibir. Su interés en los demás lo lleva a interesarse por sí mismo, y enseña su humanidad, más que su individualidad, cada vez que se manifiesta. Debe estar sorprendido por los descubrimientos que hace sobre sí mismo, más que complacido; debe tolerar sus propias discrepancias en lugar de regocijarse con ellas.

«Una voz llamó a la puerta del Amado —dice la vieja fábula— y gritó:

—¡Ábrete!.

—No —dijo el Amado—, no me atrevo a abrir sino al Amor y a Dios.

Pero la voz dijo:

—Ábrete, entonces, sin miedo, porque soy ambos; soy tú mismo».

«On Essays at Large»,
The Cornhill Magazine. New Series, Vol. 28, Nº 163.
London, Smith, Elder and Company, January 1910, pp. 35-45.

El campo del ensayo
(1921)

Charles Edward Whitmore

Charles Edward Whitmore fue un profesor de retórica estadounidense. Obtuvo su licenciatura en 1907 y en 1911 presentó su tesis doctoral en la Universidad de Harvard, que fue publicada unos años más tarde como *The Supernatural in Tragedy* (1915). Con el título de doctor en Literatura Comparada continuó su docencia en Harvard, publicó distintos ensayos —en especial sobre literatura clásica— y brindó, en 1919, unas conferencias sobre historia del arte en la Simmons University, Boston, Massachusetts.

En el presente texto, Whitmore trata la amplitud semántica del término *ensayo* y, aunque no cree que pueda especificar su uso, pretende deslindarlo de sus formas vecinas. Afirma que la forma moderna comienza con Addison, que la unidad del ensayo se da —indistintamente de su extensión o sus temas— en la impronta que logre darle el ensayista, y cree que, acaso con el tiempo, le espere al vocablo un uso más específico. Fue publicado en *Publications of the Modern Language Association of America*, donde a menudo Whitmore presentaba sus trabajos sobre lírica y tragedia antigua.

De todos los términos literarios de uso común, la palabra *ensayo* tiene quizás el más amplio campo y el contenido más indeterminado. Puesto que la forma a la que se aplica ha adquirido un carácter renovado en manos de casi todos sus principales exponentes, en la práctica se ha convertido en la designación de cualquier pieza en prosa de extensión moderada, y en consecuencia ha adoptado una desconcertante variedad temática. Ni siquiera los ensayistas mismos son, en absoluto, de una sola pieza. Bacon y Lamb, por ejemplo, tienen muy poco en común entre ellos; y el tipo de *ensayista* que representan Macaulay o Carlyle tiene, a su vez, poco en común con aquellos dos. Como resultado de esta amplia extensión, los estudios del ensayo, o bien incluyen demasiado —tendiendo a ser muy indefinidos—[1], o bien se basan en vistas parciales; en cualquiera de los casos, el resultado ha llegado a ser suficientemente vago. Al mismo tiempo, la palabra *ensayo* sigue siendo utilizada, y siguen elaborándose colecciones de contenidos curiosamente variados; por lo que merece la pena pasar revista a los diferentes tipos representados en la práctica, para ver hasta qué punto se puede discernir una continuidad entre ellos.

1 Como sucede, en particular, con *The English Essay* (1915) del profesor Hugh Walker, que, a pesar de algún intento de exclusión, termina por incluir un poco de todo. Aún no encuentro un estudio que practique una delimitación vigorosa. [Nota de Whitmore]

Se espera que las principales marcas distintivas del ensayo sean las relativas a la brevedad y al tono informal. Sin duda Bacon y Addison cumplen el primer requisito, y mayoritariamente Lamb y sus sucesores; pero el segundo no lo cumple Bacon, por cierto, ni en general Hazlitt, sobre todo si lo comparamos con Addison y Lamb. Por otra parte, la relativa brevedad ya no se aplica necesariamente en un trabajo crítico y biográfico, como es evidente en el caso de Macaulay. Encontramos aquí una tercera connotación de nuestro escurridizo término, aquella que lo remite a un enfoque más experimental que exhaustivo: el ensayo en oposición al tratado —el ensayo biográfico, por ejemplo, en oposición a la biografía en extenso y voluminosa—. Tampoco esta connotación es ajena al ensayo de Bacon[1]: pero si se aplica como un factor mediador entre Bacon y Macaulay, la consideración de la relativa brevedad es inmediatamente demolida. Un ensayo de Macaulay es más parecido a un libro condensado, de lo que un ensayo de Bacon se parece a un ensayo de Macaulay. Así, la pretensión de mantener estos tres criterios en conjunto nos muestra que no necesitan combinarse —de hecho, en la práctica, muchas veces no lo hacen—, de modo que cualquier intento de aplicarlos sistemáticamente tiende a dividir el campo en

1 Lo cual, como bien dice el profesor Northup, «iba a ser literalmente un intento, una prueba —*exagium* en latín, "una ponderación, un balance"—, una estimación de los pros y los contras, un debate que debe determinar el valor práctico de los motivos, las cualidades y los personajes» (*The Essays of Francis Bacon*. Edited with Introduction and Notes by Clark Sutherland Northup. Cambridge, Houghton Mifflin Company, 1908, p. XXIII). [Nota de Whitmore]

grupos marcados por uno o dos de ellos, pero rara vez por los tres.

Una escisión similar se pone en evidencia si consideramos los tipos de escritura que los ensayos representan. Un tipo, el argumento formal, es obviamente muy raro; «Of Usury»[1], de Bacon, es único en su colección, y el argumento informal que aparece en Addison es muy diferente en el procedimiento y en el tono. Hoy en día, para que un texto sea llamado *ensayo*, casi no debiéramos buscar el argumento explícito propiamente en nada, por el contrario, deberíamos pensar que la aparición de tales argumentos son motivo suficiente para negarles ese título. Como observa el profesor MacDonald: «A lo largo de la historia del ensayo, los acontecimientos contemporáneos y las cuestiones controvertidas han sido excluidos»[2]. Los otros tres tipos principales, sin embargo, están generosamente representados. Bacon describe la casa de campo y el jardín ideales; colecciones más amplias tales como *The Spectator* y el *Sketch-Book* abundan en ejemplos de descripción y narración, fácilmente clasificables en sus respectivas formas. Estrechamente unidos con estos están los caracteres[3], diferentes de

1 Bacon, Francis (1625) «Of Usury» [«Sobre la usura»], *Essays or Counsels Civil and Moral.*

2 MacDonald, Wilbert Lorne (1917) «Charles Lamb, the Greatest of the Essayists». *Publications of the Modern Language Association*, Vol. 32. Nº4. p. 552. [Nota de Whitmore]

3 Traduzco la palabra inglesa *character* en plural, *caracteres*, porque se ajusta más a la idea de un género literario.

la biografía formal.[1] Con respecto al tipo expositivo, es probable que la mayoría de los ensayos estén comprendidos en él, y que gran parte del supuesto «ensayo de calidad» resida precisamente en ellos. Tenemos exposición formal en Bacon, con una conclusión enfatizada y forzada; tenemos exposición informal en Addison, que no insiste en la conclusión, o incluso la deja para que sea el lector quien la deduzca; tenemos el uso de la discusión y el diálogo para exponer y desarrollar diferentes puntos de vista. Cualquiera que sea nuestro ángulo de enfoque, por tanto, encontramos en el ensayo una mezcla de tipos y de procedimientos; y nuestro problema es decidir cómo tener en cuenta esta mezcla. Para solucionarlo, hay que recurrir al método histórico.

1 La relación de los *caracteres* con el ensayo, aunque innegable, es esquiva y necesita atención. El tipo del siglo XVII —bien fuera un vehículo para la sátira y el ingenio estilístico como en Overbury, o para una observación más sólida y comprensiva como en Earle—, era una forma inestable que, en tanto siguió siendo una fuerza viva en la literatura, tendió a hacer sus personajes más individuales y más plausiblemente humanos, incluso cuando se mantuviera la etiqueta genérica. Este desarrollo, comenzado por Steele y Addison, se lleva aún más lejos en las descripciones de Lamb de los dependientes de South Sea House y los viejos señores del Temple, con un énfasis en los rasgos pintorescos e individuales que alcanza su clímax en piezas como «English Admirals» o «Portraits by Räeburn», de Stevenson. El resultado es una transición del estado de ánimo puramente analítico o satírico al puro deleite en la singularidad de los seres humanos individuales, un cambio que también podemos rastrear en la novela del siglo XIX. Lo que ha influido tanto en el estilo como en el punto de vista del ensayo propiamente dicho es claro; pero también lo es el hecho de que todos estos *caracteres* solo son asimilados al verdadero ensayo, no son ejemplos de él; el lugar propio de ellos está debajo de las personas descriptas, con o sin la adición de un elemento analítico. [Nota de Whitmore]

Si miramos hacia atrás, más allá del consensuado inicio del ensayo moderno en Montaigne y Bacon —tan atrás, de hecho, hasta los inicios de la literatura en prosa moderna de los humanistas de Italia—, hallaremos la génesis de un doble desarrollo literario en el que se encuentra la pista que buscamos. El punto de partida es la carta latina que los humanistas revivieron siguiendo el ejemplo del joven Séneca, y que muestra su primera etapa en obras de Petrarca y Coluccio Salutati. En manos de estos humanistas, la carta era menos un medio de vínculo amistoso que uno de comunicación erudito; fue cuidadosa y escrita de forma consciente, a menudo pasada libremente de mano en mano, y podía alcanzar una longitud muy considerable. Ninguna línea nítida fue trazada entre la carta de este tipo y el tratado; el ostensible destinatario fue a menudo olvidado, y el tratamiento se volvió largo y formal. Pronto, sin embargo, un conocimiento más amplio y exacto y una valoración de los modelos antiguos comenzaron a aclarar esta confusión, hasta que llegamos a tener, por un lado, cartas reales, siguiendo el ejemplo de Cicerón, y por otro, genuinos tratados, francamente diseñados para la circulación general. El proceso ha sido excelentemente descrito por el profesor Rossi: «Las cartas largas, por cuyo contenido pueden ser comparadas con los tratados filosóficos, se encuentran frecuentemente en la correspondencia entre Petrarca y Coluccio, pero con menos frecuencia en la de los humanistas del Quattrocento. Y es que el ejemplo de Cicerón, influyendo de un modo doble, favoreció la carta corta y animada, e indicó una forma más adecuada para la exposición de asuntos filosóficos en los diálogos. En la literatura humanística abundan los tratados liberados de esa última reliquia de

la disposición epistolar, el destinatario —la carta dedicada podía precederlo, independiente—».[1] Esta influencia del diálogo ciceroniano —y en última instancia, platónico— también tiene su papel en el desarrollo posterior. En poco tiempo, todos estos tipos fueron practicados por escritores vernáculos; un ejemplo mayúsculo del tratado ya desarrollado es *Three Books on Painting*, de Leon Battista Alberti, y, del diálogo, su discurso *On Tranquillity of Mind*.[2] Antes de dejar este período, también debemos mencionar el *comentario*: un término convenientemente inclusivo para cualquier colección de observaciones que no pretendiese la formalidad de un tratado, y que abarca, entre otras obras, las vidas de sus distinguidos contemporáneos, de Vespasiano da Bisticci, y el bosquejo de la historia de las bellas artes de Ghiberti, antes y durante su propio tiempo.[3]

Después de que la más amplia y exacta formación literaria hubo traído esta diferencia, la invención de la imprentaW añadió una nueva fuerza. Por lo tanto, el tratado más informal y ligero asumió la forma del panfleto, lo que el profesor Schelling, al hablar del desarrollo isabelino, ha llamado acertadamente «la prosa de comentario contemporáneo»[4]; más tarde los ensayos del

1 Rossi, Vittorio (1900) *Storia Letteraria D'Italia. Scritta da una Società di Professori. Il Quattrocento*. Milano, Dottor Francesco Vallardi, p. 84. [Nota de Whitmore]

2 *Three Books on Painting* [*De Pictura*]; *On Tranquillity of Mind* [*Profugiorum ab aerumna*].

3 Alberti llama a su tratado sobre pintura un *comentario,* probablemente por modestia, porque es inmenso y sistemático. [Nota de Whitmore]

4 Schelling, Felix Emmanuel (1910) *English Literature during the Lifetime of Shakespeare*. New York, Henry Holt and Company, p. 298.

periódico, cuya brevedad estuvo estrictamente condicionada por las circunstancias de su publicación, toman forma en manos de Steele y Addison; más tarde aún, el desarrollo del periodismo crea el artículo y el editorial, donde ya puede observarse un canal para la corriente argumentativa que ha fluido lejos del ensayo tal cual ahora lo entendemos. La conexión antigua con la carta, sin embargo, aún es visible. Algunas de las epístolas morales de Séneca servirían muy bien como pequeños editoriales en los periódicos religiosos de hoy; ciertas cartas de Petrarca y Salutati son fácilmente concebidas como los antepasados de los modernos artículos de revista; y, en cambio, todavía encontramos numerosas «cartas al director» en el diario y el semanario.

Tal es, pues, la compleja herencia que hay detrás del ensayo en el sentido de un pequeño fragmento en prosa. Su parentesco con la carta es inconfundible, como lo es también su conexión con el tratado breve y el diálogo. Podemos observar en *The Spectator* el gran papel que juegan las cartas, reales o imaginarias; las discusiones en las que participan los miembros del club y otros; y las apelaciones directas al público. Pero el parentesco con la carta es el más importante y el que sobrevivió por más tiempo. En Lamb, por ejemplo, el germen de varios de los *Essays of Elia* se puede encontrar en su correspondencia; y algunas de sus cartas son prácticamente indistinguibles de los ensayos en miniatura,[1] una afirmación que también vale para las cartas de otros. No veo sentido en que la bien conocida carta de Gray

1 Véase, entre otras, la carta sobre el queso de cerdo (Everyman ed. I, p. 232); aquella sobre el cerdo asado (ídem II, p. 15); y la de la vida en Enfield (ídem II, p. 256). [Nota de Whitmore]

sobre el galardón difiera en el modo o en el estilo de un ensayo, simplemente lleva la brevedad al extremo.[1]

Otro punto de contacto que merece mencionarse es aquel que existe entre el ensayo y el diario personal.[2] Podríamos concebir *The Spectator* como una serie de hojas desprendidas del registro completo de las observaciones y las lecturas de su autor; y sabemos que varios escritores en realidad han utilizado el periódico como depósito para el material que más tarde serviría en trabajos de largo aliento. Los *Pensées* de Joubert son selecciones del diario que mantuvo durante casi toda su vida; y los ejemplos de Thoreau y Emerson son demasiado familiares para necesitar algo más que una mera mención.[3] La adición de cierto hilo en la trama alcanza para proporcionar a tales registros la continuidad propia de una historia, en la que las reflexiones del autor y las caracterizaciones constituyen los principales intereses, como en el *Sentimental Journey* de Sterne y la serie *Breakfast Table* de Holmes, donde la trama es simplemente un mecanismo para mantener a los personajes en movi-

1 Tras la muerte del Colley Cibber (1671-1757), el puesto de poeta palaciego de la corte de George II fue ofrecido a Thomas Gray (1716-1771), quien lo rechazó e hizo escarnio del mismo en una célebre carta a Thomas Mason.

2 Títulos como *The Tatler, The Spectator, The Rambler, The Citizen of the World*, acá son de referencia obligada. [Nota de Whitmore]

3 «El volumen era, de hecho, una especie de tratado; un duro, sistemático y bien concatenado hilo de pensamientos, todavía implicado en las circunstancias de un periódico». Pater, Walter «Sebastian van Storck», (1886) *Imaginary Portraits*. London, Macmillan, 1887, p. 119. [Nota de Whitmore]

miento y proporcionar oportunidades para el discurso: un recurso para evitar la presentación formal.[1]

El resultado de todo esto es que cuando los rasgos pertenecientes a la carta, al diálogo informal o al diario personal son diferenciados en una pieza breve en prosa inclasificable, la tentación de llamarlo *ensayo* está siempre a mano; y sin embargo lo que se entiende con ello no es una forma, sino un tono o una actitud. Ese tono y esa actitud pueden aparecer en formas tan diferentes como una carta, un artículo de *The Spectator* o *The Autocrat of the Breakfast-Table*; de modo que no es sorprendente, por lo tanto, que el campo al que el término *ensayo* se aplica deba ser amplio e indeterminado. Definir el ensayo sobre la base de cualquier colección, de uno o varios autores, es como tratar de definir una revista sobre la base de sus contenidos; la única explicación satisfactoria de una miscelánea es que se trata de una miscelánea, y solo es posible un etiquetado general del contenido y la intención.

De este modo, parece que llegamos a la conclusión de que lo que entendemos por *ensayo*, después de todo, es una cuestión de «calidad del ensayo», y que estamos obligados a preguntar si podemos dar una explicación satisfactoria de esa calidad. Incluso entre los ensayistas *canónicos*, la gran diversidad de estilos y puntos de vista es evidente. De cualquier modo, podemos limitar nuestra búsqueda para no llegar de nuevo hasta Bacon; ya

1 Cf. el comentario de Dixon Scott sobre *Passionate Pilgrim* de Henry James: «La acción del cuento —su historia de amor y de fantasma— es poco más que un pedazo de delicado mecanismo de relojería para mantener sus impresiones suavemente envueltas», *Men of Letters*. London [etc.], Hodder and Stoughton, 1916, p. 83. [Nota de Whitmore]

que su obra, a pesar de que parece encontrarse al comienzo del ensayo inglés, desde una visión más amplia, sin embargo, representa el final de una tradición, no el principio —es decir, la tradición del humanismo, clarificada por la experiencia, modificada por el amanecer de la ciencia moderna, pero inconfundible—. Este hecho explica muchos rasgos de los *Essays*, y de hecho de la actitud general de Bacon.[1] Explica su desconfianza en la ciencia física contemporánea y en la lengua vernácula como un medio literario permanente; explica su desdén por el amor romántico y su actitud más bien despreciativa hacia la poesía; explica por qué uno de sus ensayos más largos y altamente acabados es aquel dedicado al humanista tema de la amistad; explica su afición por el joven Séneca, siempre un favorito entre los humanistas. Cuando nos remite a Séneca como la fuente de su propia concepción del ensayo, tiene toda la razón, y aquellos que se maravillan ante su silencio en relación a Montaigne exhiben una perplejidad curiosamente innecesaria.

A los efectos prácticos, entonces, en su aspecto moderno el ensayo comienza con Addison, y en su obra podemos examinar primero el ajuste de la actitud del autor con un material diverso. Encontramos en él, como ya se ha señalado, descripción, narración y discusión informal; y también una clase de ensayos caracterizados por *la inversión de un proceso expositivo normal.*

1 Para una explicación más amplia del trasfondo general de las ideas en Inglaterra, en el que emerge el ensayo baconiano, véase Jacob Zeitlin, «Commonplace in Elizabethan Life and Letters», en *The Joumal of English and Germanic Philology*, XIX, 1920, pp. 47-65. Los rasgos que allí se señalan se remontan muy atrás en el Renacimiento. [Nota de Whitmore]

Es decir, versan sobre una cuestión aparentemente muy trivial o absurda para presentarla de manera seria, o lo hacen de manera inesperada y caprichosa. El artículo sobre el abanico (*The Spectator*, N° 102) es la explicación paródica de un procedimiento que detalla con sobriedad el funcionamiento de una academia que ofrece una enseñanza sistemática en el manejo de dicha «maquinita de moda». El artículo sobre el silbato (ídem, N° 361), en respuesta a una carta preguntando por el origen del instrumento, detalla las diversas teorías que los amigos cultos de Addison le ofrecen sobre el tema, y discute las aplicaciones del instrumento en el propio tiempo del escritor.[1] Así la propuesta (ídem, N° 251) de nombrar un contralor general de los gritos callejeros en Londres —divididos entre vocales e instrumentales, como es debido, con sus relativos subgrupos— es perfectamente normal en su desarrollo. En artículos como estos, el ensayo asume una forma por completo nueva y establece una nueva función.

La misma inversión, bajo una capa estilística más desconcertante, se puede rastrear bastante en la obra más característica de Lamb. La «Dissertation on Roast Pig» —si la clasificación de esa deliciosa rareza fuera necesaria— es un proceso paródico; «The Two Races of Men» es una división paródica; «Imperfect Syimpathies» es una tesis apoyada en ejemplos deliberadamente humorísticos. También tenemos el encomio paródico — una forma que puede rastrear su ascendencia bien atrás en los tiempos clásicos, y que también se practicó en el

1 Se refiere al *catcall*, pequeño instrumento de viento que, a mediados del siglo XVIII, era de uso entre el público para mostrar su descontento durante una representación teatral.

Renacimiento— en «The Praise of Chimney-Sweepers» y «A Complaint of the Decay of Beggars».[1] En manos de Lamb esta subdivisión del ensayo sufre un progreso constante en lo inesperado del tema, en el tratamiento y en el estilo, hasta que el segundo y tercero de estos elementos prevalecen de forma decisiva sobre el primero. Es un método que, como es obvio, admite mucha paradoja y parodia, y de hecho puede emplearlas en exceso, en cuyo caso la «calidad del ensayo» sufre inevitablemente, como sucede con Chesterton. En Lamb, sin embargo, las opiniones serias subyacen por lo general en el discurso, no obstante, su caprichoso aspecto exterior; y así hacen la mayoría de sus sucesores que han adoptado este tipo de ensayo.

Es necesario advertir que este método de inversión cae necesariamente en el dominio de la exposición, es decir, en el lado intelectual de la escritura, pues percibir la desemejanza sobre la que se apoya implica comparar. Un absurdo no es un absurdo para aquel que es inconsciente de su conflicto con la experiencia ordinaria; y en la literatura, el registro más salvaje de la emoción, la más fantástica narrativa, está en el *método,* indistinguible de cualquier otra pieza de descripción o narración. Una historia de fantasía puede ser sobria y estrechamente tramada como *Through the Looking-Glass*, o difusa e inconexa como *Water-Babies*; pero solo la inteligencia

1 «A Dissertation upon Roast Pig» [«Disertación sobre el lechón asado»], «The Two Races of Men» [«Las dos razas de hombres»], «Imperfect Sympathies» [«Simpatías imperfectas»], «The Praise of Chimney-Sweepers» [«Elogio de los deshollinadores»] y «A Complaint of the Decay of Beggars in the Metropolis» [«Una queja sobre la decadencia de los mendigos en la metrópoli»] son algunos de los ensayos reunidos en *Elia* (1823).

reflexiva puede distinguir entre un cuento y un hecho común.[1] Así ocurre, en general, con la inversión, la paradoja, la ironía: para el irreflexivo son algo muy distinto de lo que pretenden ser, y como los lectores irreflexivos abundan, el desconcierto y la irritación causada a menudo por estos métodos son fácilmente explicables.

La unidad del ensayo, entonces, hasta donde sea posible, es la del punto de vista y modo de aproximación del ensayista, no la de los varios fragmentos, a menudo muy diversos en cuanto al método y el temperamento, agrupados bajo el término. De ahí que solo las semejanzas entre autores nos permitan los agrupamientos. El esfuerzo por descubrir una única y continua *tradición ensayística* en inglés es vana; no veo ninguna razón para suponer que el trabajo de Lamb se habría alterado en lo más mínimo si Bacon no hubiera escrito jamás una línea. Podemos encontrar parentescos entre los autores, pero es sumamente probable que se crucen con todas las clasificaciones literarias aceptadas. Lamb deriva en gran medida de Robert Burton y de Sir Thomas Browne, pero ¿alguno de estos dos puede ser llamado ensayista en el sentido que lo es él? El Dr. Holmes y el Dr. Crothers tienen mucho en común, pero sin duda el interés narrativo en *The Autocrat* se distingue de *The Pardoner's Wallet*. En otras palabras, el principio de clasificación es menos el de la forma literaria que el de la actitud e intención del autor.

1 *Through the Looking-Glass* [*A través del espejo*] es la célebre novela de Lewis Carroll publicada en 1871; mientras que *Water-Babies* [*Los niños del agua*] fue una novela infantil del reverendo Charles Kingsley, escrita en serie para *Macmillan's Magazine*, y publicada en un solo volumen en 1863.

¿Es posible, sin embargo, utilizar este último criterio como la base de una clasificación sensata? Creo que lo es; y me gustaría señalar, en conclusión, los principales grupos que han salido a la luz en el curso de nuestro estudio, y sugerir nombres para los mismos, hasta donde la práctica fiable los provee. Tenemos tres clases principales, con algunas subdivisiones, cuyas relaciones serán más claras si están dispuestas en forma cuasi tabular.

I. El tratamiento no exhaustivo de un tema histórico, biográfico o crítico, para el cual el mejor término general es *estudio*, al igual que en *Short Studies in Great Subjects* de Fraude, *Studies in Contemporary Biography* de Lord Bryce, o los *Studies in Prose and Verse* del señor Symons. A veces, en el trabajo puramente crítico, aparece el término *estimación,* como en las *Estimates in Art* del profesor Mather, o en *Swinburne: An Estimate* de Drinkwater. En la biografía, las variaciones de alcance y tratamiento pueden justificar el uso de un término separado, siendo *retrato* el mejor, al parecer, como en *Confederate Portraits* y *Union Portraits* de Gamaliel Bradford.[1]

II. La breve descripción de un lugar o un carácter, bien sea este último general —como en el tipo de ensayo más antiguo— o específico. El mejor término para esto es *esbozo*, como en *Sketch-Book* de Irving o en *Transatlantic Sketches* de Henry James. El término *caracteres*,

1 Al señor Bradford, como es bien sabido, no le gustó del todo la palabra *retrato*, a la que sustituiría por *psicografía.* Esta última, sin embargo, además de ser fea, no parece ser fácilmente comprensible y es poco probable que se haga un camino en el uso. [Nota de Whitmore]

sin embargo, se mantendrá sin duda en su sentido técnico con referencia al tipo del siglo XVII o directamente al trabajo inspirado en él con posterioridad.

III. El ensayo puramente expositivo, de los cuales podemos distinguir tres tipos principales: 1) el ensayo que condensa la experiencia e interpretación del escritor sobre un solo tema, como en Bacon; 2) el ensayo que ofrece una discusión informal sobre modales o gustos, tan frecuente en Addison y sus sucesores; 3) el ensayo que invierte o aplica caprichosamente un proceso expositivo normal, como en los ejemplos citados de Addison y Lamb.

Los tres son lo suficientemente distintos como para merecer nombres separados, sobre todo el último; pero no me parece que los usos actuales justifiquen ninguno. Por cierto, ni *informal* ni *familiar* pueden ser adecuadamente restringidos a la segunda o a la tercera clase —ni se ajustan a la primera—; y ahí parecería haber una buena oportunidad para que un inventor nos suministrara los términos adecuados. Tal vez podría revivirse *comentario* para designar las discusiones misceláneas sobre la vida en general; pero no se aplica, desde luego, a ningún tipo de ensayo propiamente dicho.

Ahora es posible ver las fronteras que realmente dividen el campo del ensayo. La brevedad es, cuanto menos, altamente deseable; la informalidad ha sido dada por supuesta en gran parte de ellos; la provisionalidad de enfoque y método, por otra parte, es una característica que no se restringe al ensayo puramente literario. En cuanto a los tipos de escritura, la inteligencia natural del ensayista se refleja mejor en la forma expositiva, las

piezas descriptivas y narrativas se someten a ella o bien se les da un lugar independiente; mientras que el argumento encuentra su propia esfera en el editorial o el artículo. El ensayo literario así concebido ha sido bien definido por D. T. Pottinger como «un monólogo escrito o —en términos de otro arte— una carta personal dirigida al público»[1]. Podría desconcertarlo tener que explicar en qué sentido lo es «The Child in the House» de Pater, que incluye en su antología. En verdad, el retrato obviamente está diferenciado del puro ensayo por el hecho de que se descarta la apelación directa del escritor al lector, y se limita a la presentación de su objeto real o imaginario; mientras que el estilo que adopta —ya sea rico y texturado como en Pater, o agudamente analítico como en Bradford— está muy alejado de la *causerie*.

Así llegamos a la conclusión de que, por un lado, la personalidad unificadora del ensayista, si es lo suficientemente fuerte, puede reunir una gran variedad de temas; por otro, que el ensayo individual tiene libertad para la variación. «Tenemos que admitir que, con tal de que obedezca la ley de ser explícito, que ilumine casualmente su tema y sea afín al humor intelectual de su au-

1 Pottinger, David Thomas (1917) «Introduction», *English Essays. An Anthology of Essays from Bacon to Lucas*. New York, The Macmillan Company, p. IX. En una carta a sus editores, Lamb escribió: «Los ensayos no quieren prefacio: *todos ellos lo son*. Un prefacio no es más que una charla con el lector; y ellos no hace otra cosa más que eso» (*The Letters of Charles Lamb*. Vol. II. Everyman's Library. Edited by Ernest Rhys. London, J. M. Dent, 1909, p. 33). [Nota de Whitmore]

tor, puede muy bien seguir sus propios artificios».[1] Pero cuando se interesa en la representación de un personaje o en la narración de un evento por sí mismos, comienza a pasar del círculo del ensayo propiamente dicho al del esbozo o el retrato; en *Sketch-Book* de Irving, no se necesita mucho escrutinio para separar los ensayos reales, de los cuentos, y la tarea es bastante fácil en muchos otros casos. Pero la verdadera provincia del ensayo es la que exhibe, directa o indirectamente, los estados de ánimo, los gustos, las preferencias, las aversiones y todas las otras experiencias del autor. «Podríamos terminar declarando —sigue diciendo Rhys— a los ensayistas como líricos atenuados, comprometidos en la búsqueda de un ritmo demasiado sutil para el verso, y tan parecido a la vida como un chisme de sala común».[2] En un sentido, es muy cierto que el ensayo —en manos de un escritor como Lamb— ejemplifica las mejores capacidades de la prosa como medio de autoexpresión, así como la poesía lírica expresa las del verso; pero de ese modo *Essays of Elia* y una lírica pura son tan dispares como lo son los dos medios que ambos presentan en sus formas más acabadas de desarrollo; son paralelos, pero inequívocamente diferentes, y ninguno puede cumplir con la función del otro.

No creo que un examen como el presente dé lugar a una restricción mucho más cuidadoso del término *ensayo*; su uso libre y cómodo se ha extendido mucho para

1 Rhys, Ernest (1913) «Introduction», *A Century of English Essays. An Anthology Ranging from Caxton to R. L. Stevenson & The Writers of Our Own Time.* Ed. Rhys, Ernest and Vaughan, Lloyd. London, J. M. Dent; New York, E. P. Dutton, p. VIII. [Nota de Whitmore]

2 Ídem, p. IX. [Nota de Whitmore]

que se lo deseche tan fácilmente. No obstante, merece la pena que diferenciemos bien al verdadero ensayo, por un lado, del estudio, el retrato y el esbozo, por otro; y así, la percepción de las verdaderas diferencias entre ellos puede que, con el tiempo, ayude a lograr un uso un poco más exacto.

«The Field of the Essay»,
Publications of the Modern Language Association of America,
Vol. 36, N° 4. Baltimore, Carleton Brown, December, 1921,
pp. 551-564.

El arte del ensayista
(1922)

Arthur Christopher Benson

En este segundo texto, Arthur Christopher Benson refrendó la idea de que la clave del ensayo, más que en el tema, reside en «el encanto de la personalidad» de quien lo desarrolle. Su análisis sigue, a grandes rasgos, lo que ya había trazado, pero se aparta en un asunto fundamental. Al considerar el ensayo como un arte signado por la confesión personal y la exposición de la propia vulnerabilidad, duda de que el temperamento inglés sea apropiado para el desarrollo del género, pues lo cree más propenso a realizar cosas que a pensar en ellas, y más reservado que inclinado a darse a conocer. El inglés prefiere el estoicismo más que la confesión de la propia fragilidad. Fue publicado en el quinto volumen de la antología de Ernest Rhys, *Modern English Essays*.

Hay una grata historia sobre un pintor itinerante de letreros que, haciendo su recorrida, llegó a la posada de un pueblo a cuyo cartel le había echado el ojo durante algunos meses, observando con creciente esperanza y deleite su rápido progreso hacia la borrosa y descolorida penumbra. Para su horror, encontró una palabra recién barnizada. La examinó con disgusto y dijo al posadero, que esperaba ansioso el cumplido de un profesional: «Esto parece como si alguien lo hubiera hecho por sí mismo».

Esa frase contiene la clave de todo el misterio de la escritura de ensayos. Un ensayo es una cosa que alguien hace por sí mismo; y la clave del ensayo no es el tema, pues cualquier tema es suficiente, sino el encanto de la personalidad. Debe ocuparse de algo *atractivo* —como dicen los niños en la escuela—, algo olido, escuchado, visto, percibido, inventado o pensado; pero lo esencial es que el escritor haya modelado su propia impresión y que esta haya tomado forma en su propia mente; pues el encanto del ensayo depende del encanto de la mente que ha concebido y grabado la impresión. Se verá, entonces, que el ensayo no necesita ocuparse de algo definido; no tiene por qué tener un motivo intelectual, filosófico, religioso o humorístico; pero igualmente ninguno de estos temas está descartado. Lo único necesario es que la cosa o el pensamiento sean vivamente aprehendidos, disfrutados, cubiertos de su belleza y expresados con cierto entusiasmo. No es necesario que se ajusten a ninguna regla particular. Toda la literatura responde a algo en la vida, a alguna forma habitual de la expresión humana. El teatro imita a la vida, recurriendo a los servicios del ojo y el oído; existe la narrativa del cuentista o el trovador; la

canción, la carta, el discurso: todas las formas de expresión y comunicación humana tienen sus contratipos en la literatura. El ensayo es la introspección, el estado de ánimo en que un hombre dice, en las palabras de la vieja canción, «Me dije a mí mismo».[1]

A menudo se supone que fue Montaigne el primero en escribir lo que específicamente llamamos *ensayos*. Sus piezas son, en parte, autobiográficas; en parte, especulativas; y, en gran medida, de carácter moral. Pero las raíces de sus escritos se encuentran muy atrás en la historia de la literatura. Le debe una gran parte de su inspiración a Cicerón, que trató temas abstractos de manera coloquial, con un fondo novelesco; y también a Platón, cuyos diálogos contienen el germen, sin duda, tanto de la novela como del ensayo. En realidad, Platón es mucho más el precursor del novelista que del filósofo. Creó una base de información sobre la vida, pobló sus escenas con niños brillantes y amables ancianos —¡oh, todas esas escenas estaban tan pobladas!—, y discutió problemas éticos y especulativos con un interés más vital que filosófico. Los diálogos de Platón serían ensayos si no fuera porque tienen una coloración dramática, mientras que la esencia del ensayo es el soliloquio. En los escritos de Cicerón como *De senectute*,[2] en cambio, el interés dramático es más leve, y todo se acerca mucho más al ensayo que a la novela. Probablemente Cicerón satisfacía en sus lectores tanto la función del ensayista como la del predicador, y alimentó las necesidades de los lectores reflexivos, diga-

1 «Says I to myself, says I» es el título de una canción escrita por Ed Moran, musicalizada por Harry Von Tilzer y editada en 1917 en Nueva York.

2 *De senectute* [*Sobre la vejez*].

mos, perdiendo el tiempo de un modo que no es injusto llamar trivial, en torno a bien conocidos problemas éticos de conducta y carácter. El encanto de Montaigne es el encanto de la personalidad: franqueza, entusiasmo, observación aguda, familiaridad vivaz con los hombres y los modales. No lo avergüenza registrar cualquier cosa que le interese; y cierto desenfado discreto debe ser siempre característico del ensayista, pues la esencia de su arte es decir lo que le ha gustado sin considerar con tanta prudencia si es digno de la atención de una mente bien informada.

Dudo de que el temperamento inglés sea totalmente favorable para el desarrollo del ensayista. En primer lugar, a un anglosajón le gusta hacer las cosas más que pensar en ellas; y en su memoria, tiende a recordar cómo se hizo una cosa, más que por qué se hizo. En segundo lugar, somos naturalmente más bien prudentes y reservados; decimos que un hombre no debe mostrar sus emociones y eso es justamente lo que el ensayista debe hacer. Tenemos horror de darnos a conocer demasiado y nos gusta mantenernos inconmovibles en nosotros mismos. «La casa del inglés es su castillo», dice otro proverbio. Pero el ensayista no debe tener un castillo, y si lo tiene, tanto los jardines como los salones deben estar abiertos a la inspección del público.

Lord Brougham[1], que se deleitaba en la exhibición, acostumbraba a permitir que los visitantes recorrieran su casa y le había pedido al mayordomo que le avisara si alguien nuevo llegaba. Cuando ocurría, iba de prisa a la biblioteca y tomaba un libro, con el fin de que los turistas

1 Henry Brougham (1778-1868) fue un estadista y canciller británico, aficionado a los libros.

murmuraran: «Ahí está el Lord Canciller». Ese es el estado de ánimo adecuado para el ensayista. Puede disfrutar de su privacidad, pero no está menos encantado de que la gente lo vea disfrutando de ella.

El ensayo ha tomado muy diversas formas en Inglaterra. Sir Thomas Browne, en libros como *Religio Medici* y *Urn Burial*, escribió ensayos de un elaborado estilo retórico, en los que finas y largas frases salen envolviéndose sobre sí mismas como delicados rastros de humo en un aire tranquilo, colgando entre velos traslúcidos. Addison, en *The Spectator*, trató con humor delicado sobre la vida y sus problemas, y creó lo que era prácticamente una nueva forma en el ensayo de sentimientos, a los que evocaba con escenas solemnes y asociaciones finas. Charles Lamb trató de forma romántica las cosas más feas de la vida, y mostró cómo las experiencias más simples y comunes eran ricas en emoción y humor. La belleza y la dignidad de la vida común eran su tema. De Quincey escribió lo que puede llamarse una autobiografía apasionada, y puso en su tarea un control mágico de prolongadas y musicales cadencias. Y entonces llegamos a un escritor como Pater, que utilizó el ensayo para la expresión de la exquisita sensibilidad artística. Estos son solo algunos ejemplos de la forma en que el ensayo se ha utilizado en la literatura inglesa. Pero la esencia sigue siendo la misma: la impresión personal evocada por algo extraño, bello, curioso, interesante o divertido. Por lo tanto, el ensayo tiene mucho en común con el arte del poeta lírico y el escritor de sonetos, pero además con toda la libertad de la prosa, con su más extendida gama de registros, y con el uso de efectos menos estrictamente poéticos como, en particular, el humor. El humor es ajeno al efecto poético,

porque la poesía exige cierto carácter sagrado y cierta solemnidad. El poeta se emociona de manera reverencial. Se entusiasma, ama, adora, sufre; pero todo eso es esencialmente grave, porque desea reconocer los elementos sublimes y elevados de la vida. Desea liberarse de todo lo discordante, absurdo, fantástico e indigno de los contrastes, así como expulsar la risa, la charla y la cómoda facilidad de cierto acto majestuoso de culto ceremonial. Es muy cierto que el ensayista tiene pleno derecho a semejante estado del ánimo, si decide eso; y ensayos tales como los de Pater están concebidos en una especie de éxtasis de santidad, en una región cuidadosamente vallada para todo lo que sea común y familiar. Pero el ensayista puede hacer uso de un rango más amplio, y la fuerza de un escritor como Charles Lamb está en condescender a utilizar los materiales más comunes, y transfigurar las experiencias más simples con una encantadora delicadeza y un cierto resplandor romántico. Un poeta que tiene más en común con la gama del ensayista es Robert Browning, y en muchos de sus poemas, aunque quizás no en los mejores, la franqueza con que se acumulan detalles grotescos, su deseo de incluir en vez de excluir los tipos más sencillos de emoción, de humor recio y no muy gracioso, hacen de él un impresionista más que un lírico. A medida que la literatura se desarrolle, la distinción entre poesía y prosa, sin duda, será más difícil de mantener. Coleridge dijo en una máxima muy fructífera: «Lo contrario de la poesía no es la prosa, sino la ciencia. Lo contrario de la prosa no es la poesía, sino el verso».[1]

1 Coleridge, Samuel Taylor (1810-1820) «Definition of Poetry», *The Literary Remains*, Vol. 2. Collected and edited by Henry Nelson Coleridge. London, William Pickering, 1836, p. 7.

Es decir, la poesía tiene por objeto encender la emoción, mientras que la ciencia es su opuesto, porque la ciencia es la declaración desapasionada de los hechos; pero la prosa también se puede utilizar como un vehículo para encender la emoción, y por lo tanto puede ser en su esencia poética —aunque cuando se trata de una descripción técnica, de un cierto tipo de estructura, su opuesto es el verso; es decir, el lenguaje dispuesto en una métrica y una forma rítmica—. Probablemente lleguemos a pensar que el ensayista es más poeta que el escritor épico, y que las divisiones de la literatura tenderán a ser, por un lado, el arte de la enunciación clara y lógica; por el otro, el arte de la expresión emocional e imaginativa.

Debemos recordar en todo esto que la nomenclatura de la literatura —el intento de clasificar las formas de la expresión literaria— es algo confusa y desconcertante a menos que se la use por mera conveniencia. Es una pedantería insignificante decir que la literatura debe ser conforme a los usos y tipos establecidos. Su esencia es la de ser una fuerza que fluye por cualquier canal que encuentre, y la clasificación del arte es, entonces, una mera clasificación de los canales. Lo que hay detrás de todo el arte es el principio del asombro y de la cautivada atención. No tiene que afectar solo al sentido de la belleza; puede ser el sentido de la aptitud, de la extrañeza, de la plenitud, del esfuerzo efectivo. No es el sentido de la belleza lo que despierta el asombro de los salvajes ante la vista de un pueblo civilizado, sino el sentido de la fuerza, de los recursos misteriosos, de los increíbles productos, de las cosas ininteligibles e incluso mágicamente hechas; y luego también está el instinto para percibir todo lo que es grotesco, absurdo, divertido y joco-

so, como se aprecia en los niños cuando miran a los ojos astutos y solemnes del loro y su exagerada imitación del habla humana, o en el vestido y la actitud desacostumbrados del payaso, en la simulación grotesca que hace el árbol retorcido y contorsionado de algo humano o reptil. Y luego, también, está la extraña capacidad que tienen los seres humanos para convertir los desastres en algo divertido, siempre y cuando las consecuencias no los perjudiquen. Esa sensación que hace del camarero en el escenario de la pantomima, cayendo de bruces con una bandeja de vajilla, objeto de la más ruidosa y espontánea alegría de la que un ser humano ordinario sea capaz. El moralista que se impresionara y conmoviera ante las penosas heridas del camarero, o se entristeciera por la pérdida de las habilidades humanas que provocaron los destrozos, sería tenido por todos los seres humanos como algo pedante en su compostura y, como se suele decir, demasiado bueno para vivir.

Es con estas rudimentarias e inexplicables emociones que el ensayista puede ocuparse de sí mismo, aunque al poeta le esté vedado hacerlo; y el atractivo del ensayista para el mundo dependerá, en gran medida, de cuánto pueda experimentar una emoción común, verla en todos sus aspectos, capturar los rasgos más destacados de la escena y registrarlos en una habla viva e impresionante.

Por consiguiente, el ensayista está destinado en cierta medida a ser un espectador de la vida; debe ser como el hombre del gran poema de Browning «How It Strikes a Contemporary», que se pasea, toma nota de todo, observa el nuevo edificio y mete su bastón en el cemento fresco.

Se puso de pie y observó al zapatero en su oficio,
al que rebana los limones para las bebidas, al brasero del tostador de café, y a los chicos
que se ofrecen para ayudarle a girar la manivela;
ojeó, de soslayo, los libros en los puestos y los romances de hoja suelta en el cordel del vendedor,
y los carteles de ancho margen y gruesa letra pegados en [los muros.
¡Logró tal conocimiento de los hombres y las cosas!
Si alguno atizaba a un caballo, sentía que él lo veía;
si alguno maldecía a una mujer, él lo anotaba,
aun sin mirar a nadie, pues eran ellos quienes lo miraban,
y descubría, menos para su gusto que para su sorpresa,
cuánto parecía conocerles, y no esperar más de ellos.[1]

Ese es el material del ensayista; puede elegir la escena, puede seleccionar el tipo de vida que le interesa, ya sea de la calle, del campo, de la playa de mar o de la galería de pinturas; pero una vez allí, dondequiera que se encuentre, debe dedicarse a ver, advertir y aprender todo de memoria. El escritor no debe estar muy interesado ni en la acción ni en las conductas sociales. Si es un político, un soldado, un emperador, un labrador o un ladrón, y se absorbe en lo que está haciendo, con una ansiedad vital por obtener beneficios, posición o influencia de ello, inmediatamente pierde simpatía y amplitud de miras; del mismo modo que si odia a sus oponentes y premia a sus amigos; o si condena, desprecia y desaprueba. Debe creer con todas sus fuerzas en aras de lo que le gusta, al extremo de pensar que, pase lo que pase,

1 Browning, Robert (1855) «How It Strikes a Contemporary», *Men and Women.* Vol. I. London, Chapman and Hall, pp. 178-179.

vale la pena grabar y representarlo, pero no debe creer con tanta solemnidad y urgencia en la importancia y la necesidad de cualquier tipo de negocio u ocupación. El ensayista no está hecho de la estofa del eminente banquero, el reformador social, el defensor forense, el fanático, el excéntrico, el puritano; puede tener preferencias éticas, pero no debe caer en la indignación moral; debe ser esencialmente tolerante y debe discernir la calidad más que la solidez. Debe estar atento al desfile de la vida, según esta se teje a sí misma con un cambiante tapiz de escenas y figuras, más que a los objetivos y los propósitos de ella. Debe preocuparse, de hecho, por las cosas tal como aparecen, más que por sus significados o su ejemplaridad ética.

No me caben dudas de que el encanto del ensayista que escribe de forma familiar depende de su poder de dar la sensación de una personalidad jovial, amable y razonable, así como de poder establecer una especie de agradable amistad con su lector. Uno no va al encuentro de un ensayista con el deseo de informarse o con la expectativa de encontrar en él la exposición clara de un tema complicado; ese no es el estado de ánimo con el que uno toma un volumen de ensayos. Lo que uno más bien espera encontrar es un tratamiento ameno de esa inmensa masa de pequeños problemas e ideas flotantes que despierta y evoca nuestro paso por el mundo, nuestro trabajo diario, nuestras horas de ocio, nuestras diversiones y desvíos, y sobre todo nuestras relaciones con otras personas: todas cosas inesperadas, inconsistentes y diversas que tiene la vida. El ensayista debe ser capaz de impartir cierta belleza y orden en ello, para delinear, digamos, las vagas emociones que suscita en soledad o

en compañía la visión de un paisaje, la apariencia de los pueblos, las impresiones del arte y los libros, la interacción de las cualidades humanas, las esperanzas, deseos, temores y alegrías a medio formar que componen una buena parte de nuestros pensamientos diarios. El ensayista debe ser capaz de indicar un caso o un problema susceptible de ocurrir en la vida ordinaria y sugerir una teoría al respecto, adivinar qué es lo que hace que nuestro estado de ánimo esté firme o inseguro, o por qué actuamos consistente o inconsistentemente, qué es lo que nos repele o atrae en nuestras relaciones con otras personas, cuáles son nuestras fantasías privadas. El buen ensayista es aquel que hace decir a un lector: «Bueno, a menudo he pensado en todas esas cosas, pero nunca antes había discernido ninguna conexión entre ellas, ni llegado tan lejos como para ponerlas en palabras». Así, el ensayista debe tener una gran y trascendental curiosidad; debe sentirse más interesado que descontento con las diferencias entre los seres humanos y con sus variadas teorías. Debe reconocer que las convicciones de la mayoría de las personas no son el resultado de la razón, sino una masa de asociaciones, tradiciones, cosas a medio entender, frases, ejemplos, lealtades y caprichos. Debe preocuparse más por la inconsistencia de la humanidad que por su dignidad; y debe estudiar más lo que la gente piensa de hecho, que lo que debería pensar. No debe avergonzarse de las debilidades humanas ni escandalizarse por ellas, y mucho menos disgustarse por ellas; pero al mismo tiempo debe tener en mente los destellos de fino idealismo, las visiones apasionadas, los humores irresponsables, las peculiaridades más destacadas, que se disparan como rayos de sol a través de la aburrida nubo-

sidad de tantas mentes humanas, y hacen que uno comprenda que la humanidad está por encima de sí mismo y en sí mismo a la vez, y que somos más grandes de lo que pensamos. Porque el interés del mundo, para quien lo estudia ardientemente, radica en que la mayoría de nosotros parece haber logrado captar algo que escapa a la medida de lo que sabemos muy bien cómo tratar, algo remoto, vislumbrado en una imagen, que no siempre podemos recordar o conservar clara en nuestra mente. El hecho supremo de la naturaleza humana es su dualidad, su tendencia a empujar en direcciones opuestas, el tire y afloje entre el diablo y su oponente, que habita en nuestros cerebros inquietos. El objetivo confeso del ensayista es hacer que las personas se interesen en la vida, en sí mismas y en el papel que pueden desempeñar en ella; y lo hace mejor si convence a hombres y mujeres de que la vida es un tipo magnífico de juego, en el que pueden participar; y que toda la existencia, sin importar confín o restricción, está llena de salidas y palpitantes canales, y que el interés y el placer en ella no se limitan al político o al millonario, sino que están muy ampliamente distribuidos, siempre y cuando uno tenga tiempo para considerarlos, y no lo preocupe alguna finalidad concreta o ambición vulgar.

Porque el gran secreto que el verdadero ensayista susurra a nuestros oídos es que el valor de la experiencia no se mide por lo que se llama el éxito, sino que reside en la plenitud de la vida. El éxito tiende más bien a oscurecer y disminuir la experiencia, a sentirnos demasiado importantes y perder el sentido de la vida, que al fin y al cabo es lo que somos capaces de dar, más que aquello que recibimos.

El poeta quizá sea el hombre que mejor ve la grandeza de la vida, porque vive más en su belleza y finura. Pero lo que quiero señalar es que el ensayista realmente es una especie de poeta menor, que trabaja con materiales más sencillos y humildes, más con el resplandor de la vida que con su gloria, y a quien nada le parece vulgar o impuro.

El ensayista es lo opuesto al novelista romántico, porque su único y continuo objetivo es mantener a la vista los materiales cotidianos; enfrentarse a las condiciones reales, en vez de volar a partir de ellas. Pensamos vilmente la vida si creemos que no tiene momentos sublimes; pero la pensamos sentimentalmente si creemos que no tiene nada más que momentos sublimes. El ensayista quiere mantener el equilibrio; y si es capaz de descuidar las cosas sublimes de la vida, es porque tiende a pensar que pueden cuidarse solas; y que si existe el goce de la aventura, la emoción del alba en el aire fresco de la mañana, el rapto del compañerismo apasionado, la alegría de la llegada, también debe haber espacios largos en medio, en los que el peregrino trota de manera constante, y parece que no llega más a la torre en el horizonte o a las resplandecientes y brumosas tierras de Occidente. No tiene nada entonces, sino la ayuda de sus propios pensamientos, a menos que esté alerta para ver lo que está sucediendo en los arbustos y las arboledas. El trabajo del ensayista, entonces, es hacer algo rico y extraño de esos espacios aparentemente monótonos, de esos tramos de camino llano.

¿Es, por tanto, el ensayo algo que simplemente está fuera de toda clasificación en la literatura, como el argón entre los elementos, del cual lo único que se puede decir

es que está ahí? ¿O como la justicia en la *República* de Platón: una cosa que los dialoguistas se dispusieron a definir y termina por ser la única cosa que permanece inmutable cuando las cualidades son retiradas? No, no es eso. Es algo así como un preludio para órgano, una pequeña pieza con un tema, quizá no muy estricta en cuanto a la forma, pero que puede ser tratada caprichosamente, modulada y coloreada a voluntad. Es una pequeña crítica de la vida, en algún punto lo suficientemente bien definida.

Podemos seguir cualquier estado de ánimo, podemos mirar la vida de cincuenta maneras diferentes: la única cosa que no debemos hacer es despreciar o ridiculizar, por ignorancia o por prejuicio, las influencias que afectan a los demás; porque la esencia de toda experiencia radica en que percibamos algo que inicialmente no conocíamos, y aprendamos que la vida tiene plenitud y riqueza en tal variedad de formas que en un principio ni siquiera sospechábamos.

A su manera, entonces, el ensayista es un intérprete y un crítico de la vida. No la observa como el historiador, como el filósofo, como el poeta o como el novelista y, sin embargo, tiene un toque de todos ellos. No le concierne descubrir una teoría que lo englobe todo, ni encajar sus diferentes partes unas en otras. Trabaja más bien en lo que se llama el método analítico: observa, registra, interpreta, al ritmo en que las cosas lo golpean, permitiendo que suceda el fantasioso juego de belleza y sentido que las enmarca. Al fin y al cabo, todo se trata de esto: el ensayista está profundamente compenetrado en el encanto y la calidad de las cosas, y desea exponerlas de la manera más clara y amable posible, de modo que,

al menos, logre que otros amen la vida un poco mejor, preparándolos para su variedad infinita, al igual que para sus tristes y alegres sorpresas.

«The Art of the Essayist»,
Modern English Essays. Vol. 5. Ernest Rhys (ed.).
London and Toronto, J. M. Dent and Sons Ltd;
New York, E. P. Dutton and Co, 1922, pp. 50-63.

El ensayo familiar
(1922)

Felix Emmanuel Schelling

Felix Emmanuel Schelling nació en New Albany, Indiana, en 1858. Se graduó en la Universidad de Pensilvania, donde luego se desempeñó como profesor de literatura inglesa. Se interesó en especial en la literatura isabelina, que divulgó en libros como *A Book of Elizabethan Lyrics* (1895), *A Book of Seventeenth Century Lyrics* (1899), *The Queen's Progress and Other Elizabethan Sketches* (1904), *Elizabethan Drama, 1558-1642* (1908) y *English Literature during the Lifetime of Shakespeare* (1910), entre otros trabajos similares. También se destacó como editor, y para la presente antología resultó de singular interés su edición de los *Discoveries*, de Ben Jonson, publicada en 1892.

Schelling advirtió que algunos editores evitan presentar los libros bajo el título de *ensayo*, evasión que lo llevó a preguntarse qué era lo que se escondía detrás de esa peligrosa palabra. Dado que la idea de *ensayo* como un texto breve, fluido y lúdico se había disipado, y a menudo aparecía, en su lugar, un texto seco, sólido y extenso, Schelling procura restituirle al género su característica más singular y apela al concepto de *ensayo familiar*. Ya se había hablado mucho sobre esa familiaridad en la escri-

tura de ensayos en la tradición anglosajona, pero ahora Schelling nos lo presenta como si se tratara de un subgénero, al que describió como una conversación amena con un amigo, auspiciado por la gratitud de no tener que pensar en otra prescripción más que la mutua confianza, esa que no excluye la anécdota ni el dilatado silencio. No esperó del ensayo familiar espectaculares revelaciones ni profundidades insondables, más bien lo encontró atenuado, cordial, casi imperceptible, pero también «la más pura y deliciosa de todas las formas de la literatura». Fue publicado en *The Evening Public Ledger* de Filadelfia, y recogido en *Appraisements and Asperities as to Some Contemporary Writers*, libro aún inédito en español y que podríamos traducir bajo el nombre de *Apreciaciones y aspiraciones de algunos escritores contemporáneos.*

«He leído con placer las primeras páginas de *Adventures and Enthusiasms*, de E. V. Lucas[1], y creo que es uno de los volúmenes de ensayos más encantadores que he leído en mucho tiempo», escribió Alfred Edward Newton a varios de sus amigos antes de su reciente partida a Londres, en busca de Johnson —el Dr. Samuel, y no Hiram, mi querido lector, inmerso en la política contemporánea—.[2] Incluso aquellos de nosotros que tenemos un discernimiento menos perfecto para estas delicadas sutilezas de estilo debemos apreciar la justicia de este veredicto del experto y añadir nuestro elogio menos autorizado, una vez que el señor Lucas nos ha dado el suyo. Algunos de nosotros hemos apreciado a Lucas desde hace mucho tiempo, desde el momento en que leímos su edición de *The Works and Letters of Charles and Mary Lamb*,[3] y de otros agradables volúmenes de sus ensayos y colecciones, en los que el buen gusto, combinado con el juicio erudito, invitan al lector a una verdadera fiesta.

Se dice que los editores se vuelven tímidos ante la palabra *ensayo*; sucede que son una tribu temerosa y se aver-

1 Lucas, Edward Verrall (1920) *Adventures and Enthusiasms* [*Aventuras y Entusiasmos*]. New York, George H. Doran Company.

2 Schelling se lo aclara al lector estadounidense, que quizá tenga más presente a Hiram Johnson, entonces senador de los Estados Unidos. Pero como Samuel Johnson vivió en siglo XVII, sin duda que la partida de A. Edward Newton «en busca de Johnson» se debe referir a que fue en busca de alguno de sus libros, considerando que Newton era un célebre coleccionista.

3 *The Works and Letters of Charles and Mary Lamb.* Edited by E. V. Lucas. London, Methuen & Company, 1903-1905.

güenzan por nada. Ciertamente muchos títulos tratan de ocultar o evadir esa peligrosa palabra. He notado que el nuevo volumen del señor Crothers se llamará *The Dame's School Experience and other Sketches*, esta última palabra prestada por los artistas.[1] Otra evasión es llamarlos *papers*, tomada de los abogados.[2] Esta cuestión de «¿qué hay detrás de un nombre?», sin duda, no carece de importancia para seducir al lector o a aquel que quiera comprar un libro. Tampoco está del todo equivocado en cuanto a *ensayo*, esa palabra a veces modesta y diferencial, en la que el humilde escritor nos pide que recibamos sus textos —sus esfuerzos, sus intentos— sin esperar demasiado. Pero este significado ya se ha evaporado hace mucho tiempo, y un ensayo transmite a los no iniciados —y ahora también a los iniciados— la sensación de algo seco, sólido, largo y con el que no se debe jugar. El señor Lucas es feliz con su título. Todos hemos tenido aventuras y desafortunadamente es él quien ha vivido más que sus entusiasmos.

El ensayo es un manjar para el aristócrata, el brahmán entre los lectores. Los niños, y aquellos en quienes la infancia se prolonga, leen por el placer mismo del texto; mientras que aquellos que son «demasiado buenos», y que en su mayor parte están tristemente necesitados, leen en pos de la edificación personal. La gente práctica lee por hechos, aunque puede que nunca lleguen a un pun-

1 El libro de Samuel McChord Crothers se publicó en 1920, pero bajo el título *The Dame School of Experience, and Other Papers* [*La educación femenina de la experiencia y otros artículos*].

2 Aquí dejo la palabra *paper*, pero en el resto de los ensayos de esta antología la traduzco como *artículo,* pues, en lengua española, *paper* suele estar más asociada a escritos propios del ámbito académico, jurídico o cualquier otro ámbito que requiera pautas corporativas de escritura.

to en el que realmente reconozcan un hecho, cuando se encuentran con él. Y los románticos leen ficción inverosímil o poesía áurea, y se pierden en la irrealidad. Repito que quien ama las cartas y el ensayo —y especialmente el *ensayo familiar*, como lo solemos llamar— es el aristócrata, el brahmán entre los lectores, porque él, sobre todos los demás, tiene desarrollado el gusto por lo delicado, la fragancia y el aroma, ese espíritu que da a nuestros mejores ensayistas una calidad superior a las posturas de los dramaturgos, los novelistas y los revoltosos poetas, ya sea que escriban en versos libres o enjaulados.

Después de leer *Adventures and Enthusiasms*, del señor Lucas, me pregunté qué era lo que había en estas pequeñas charlas sobre distintos temas —muchos de ellos moralistas y realmente triviales—, que me daban a mí, como lector, un placer tan genuino. No puedo decir que haya aprendido mucho: algo sobre el Hombre de Ross y Leech, el ilustrador de *Punch*; el posible origen de ese sucesor marino del viejo Padre Neptuno, Davy Jones y su célebre cofre en el fondo del mar; la circunstancia de que los descendientes náuticos de Sir Francis Drake siguen jugando a los bolos en el mismo campo, en la parte trasera del Hoe en Plymouth —en Inglaterra, desde luego, pues nosotros no tenemos Hoes—,[1] en el que Sir Francis se sorprendió, mientras jugaba, con la noticia de que arribaba la Armada Española.[2] Estos son algunos de los curiosos fragmentos de información que quedan, junto

1 Plymouth Hoe, o también llamado simplemente Hoe, es un paseo público en la ciudad costera inglesa de Plymouth.

2 Los ensayos a los que Schelling se refiere son «The Man of Ross»; «Thackeray's School Fellow», donde se habla de John Leech, el ilustrador de la revista *Punch, or The London Charivari*; «In and about London: II. A Door Plate»; «Davy Jones»; y «Drake and his Game».

con algunas historias, no siempre tan buenas como admirablemente bien contadas. Incluso si repitiera el índice del libro, con mi lectura fresca en mente, no me ayudaría mucho. «The Sparrows' Friend», «A Morning Call», «The Perfect Guest», «A Devonshire Inn» y las agradables caminatas de Londres a Greenwich, Windsor, el Jardín Zoológico, Kew, lugares a los que todos vamos cuando estamos en Londres.[1] Pues bien, entonces, ¿qué es lo que ha estado diciendo tan agradablemente sobre estos viejos lugares nuestros? Esa memoria insostenible del lector moderno no me da una respuesta muy definitiva. Lo que sí me da es el recuerdo general de una o dos horas muy agradables en buena compañía, y eso, no puedo dejar de pensar, es el cumplimiento del hermoso ideal del ensayo familiar.

Siempre es interesante, aunque a veces nos decepcione, conocer a la gente cuyos libros hemos ha leído. Lo que daríamos algunos de nosotros, que todavía albergamos entusiasmos como los de Lucas, por haber conocido, no al Dr. Johnson —no era dócil, y uno fue tras él como tras a un soberano excelentemente entronizado—, ni al gran Edmund Burke, sino a Oliver Goldsmith, con su traje de felpa color durazno —el viejo Noll[2] no era ninguna belleza— o a Dick Steele, cuando sus tazas lo habían vuelto

1 «The Sparrows' Friend» [«El amigo de los gorriones»], «A Morning Call» [«Una llamada matutina»], «The Perfect Guest» [«El invitado perfecto»], «A Devonshire Inn» [«Una posada en Devonshire»]. En la última parte de *Adventures and Enthusiasms*, titulada «In and about London», aparecen los otros capítulos referidos: «V. Greenwich Hospital», «VI. Kew in April», «VII. Roya Windsor», y «IX. A Self-made Statue», donde se menciona el Zoological Gardens'.

2 Oliver Goldsmith era llamado *Noll*.

más sensible, y escribía una carta a su «queridísima Prue», para menospreciar un sermón[1]. Lo que habría sido sentarse en un rincón cuando Coleridge le preguntó a Lamb: «Charles, ¿me has oído predicar?»; y Charles respondió tartamudeando: «Sam-mu-mu-el, nunca te he oído hacer otra cosa».

El ensayo familiar lo hace a uno familiar. No hace muchos meses tuve el placer de conocer al señor Lucas y sentarme a su lado un rato. Puedo atestiguar la verdad de su declaración de que es muy bueno escuchando; porque ese día escuchó a muchos de nosotros, pero compensó la multiplicidad de nuestras intervenciones con la calidad que él logró en pocas palabras. No puedo recordar ni una sola de sus lúcidas observaciones, y mucho menos el color de sus ojos o, si me perdonan la licencia, la abundancia o escasez de su cabello. Supongo que a su edad, su vestido no me impresionó. Era un caballero discreto, el hombre más educado del mundo, y lo reconocería al instante si tuviera el gusto de volver a encontrarme con él. Lo que me llevé conmigo fue el recuerdo de una hora muy agradable en buena compañía. El hombre aquí coincide precisamente con su trabajo.

Ahora bien, me parece que esto es exactamente el secreto del ensayo familiar y la razón por la que el aristócrata, el brahmán que mencioné, ama tanto leerlo. La personalidad cuenta mucho, sin importar en qué etapa de la vida; pero la mera personalidad no es suficiente en el ensayo familiar. Alguien dijo alguna vez algo sobre la manera johnsoniana, en el sentido de que si el Dr. Johnson hiciera hablar a los pececillos, les daría la expresión de

1 En la correspondencia con Mary Scurlock, su segunda esposa, Richard Steele la llamaba «dearest Prue».

ballenas o leviatanes. Un ensayo familiar no es un discurso autoritario, que enfatiza la inferioridad del lector; ni el erudito, ni el clarificado, ni el que se pasa de listo son quienes puedan «lograrlo». Una exhibición de pirotecnia está bien; pero una charla junto a unos leños encendidos, en compañía de un amigo que sepa conversar, e incluso pueda sentarse a compartir un largo silencio, es mucho mejor. Por lo tanto, cuando encontramos un escritor que charla con nosotros familiarmente sobre las pequeñas cosas que atañen nuestra experiencia de vida; cuando nos habla, no para presumir, ni para corregirnos, ni para discutir —ni para predicarnos, sobre todo—, sino para compartir sus pensamientos y sentimientos, para reírse con nosotros, moralizar un poco incluso, aunque no demasiado, y saca de su bolsillo una pequeña anécdota curiosa, por así decirlo, o se encuentra con una pequeña y extraña experiencia y la comparte agradablemente, disfrutando de ella sin afectación y ansioso de que uno también la disfrute; pues bien, cuando tenemos todo esto, tenemos la más delicada, la más pura y deliciosa de todas las formas de la literatura: el ensayo familiar.

«The Familiar Essay»,
Appraisements and Asperities as to Some Contemporary Writers.
Philadelphia and London, J. B. Lippincott Company, 1922, pp. 9-14.

El ensayo moderno
(1922)

Virginia Woolf

En este segundo texto, Virginia Woolf retoma sus tesis de 1905 para pensar los ensayos recogidos en los cinco volúmenes de la antología editada por Ernest Rhys, *Modern English Essays*. A la idea de la personalidad como rasgo distintivo del ensayo moderno, agrega ahora la del placer como su principal objetivo. «En un ensayo, todo debe estar sometido a tal efecto. Nos debe hechizar desde la primera línea y solo debemos despertar, reanimados, con la última». Pero dado que algunos ensayos no alcanzan ese objetivo, esa característica no le es inherente; para lograrla, el ensayista no tiene otro camino que saber escribir bien. De aquí, entonces, el vínculo entre el ensayo y la escritura entendida como una forma artística.

Fue publicado como «Modern Essays», en *The Times Literary Supplement*, el 30 de noviembre de 1922; y vuelto a publicar, ligeramente revisado, bajo el nombre «The Modern Essay», en la primera serie de *The Common Reader*, editado en 1925 en Londres (Hogarth Press) y simultáneamente en Nueva York (Harcourt, Brace). Para la presente traducción sigo la edición neoyorquina.

Como bien dice el señor Rhys, no es necesario profundizar en la historia y el origen del ensayo —si deriva de Sócrates o de Siranney el persa—, ya que, como todas las cosas vivas, su presente es más importante que su pasado. Por otra parte, la familia está muy extendida; y mientras algunos de sus representantes ya se han destacado en el mundo y llevan sus pequeñas coronas junto a los mejores, otros se ganan la vida precariamente en la alcantarilla cerca de la calle Fleet.[1] La forma también admite variedad. El ensayo puede ser corto o largo, serio o trivial, sobre Dios y Spinoza o sobre las tortugas y Cheapside.[2] Pero a medida que avanzamos en las páginas de estos cinco pequeños volúmenes[3], que contienen ensayos escritos entre 1870 y 1920, ciertos principios parecen controlar el caos y detectamos, en el corto período que se examina, algo así como el progreso de la historia.

De todas las formas de la literatura, sin embargo, el ensayo es la que menos requiere el uso de palabras lar-

1 La calle Fleet de Londres fue el hogar de la primera imprenta de la ciudad, establecida a comienzos del siglo XVI. Desde entonces el lugar se ha mantenido asociado a esa actividad y, en particular, al gremio de la prensa diaria. Desde fines del siglo XIX prosperaron allí los denominados «penny press», periódicos de un penique, a cuyos colaboradores se refiere aquí Woolf.

2 Woolf se refiere a los ensayos «A Word about Spinoza» [«Una palabra sobre Spinoza»] de Matthew Arnold, y «Ramblings in Cheapside» [«Paseos por Cheapside»] de Samuel Butler, incluidos en la antología de Ernest Rhys.

3 *Modern English Essays.* Edited by Ernest Rhys. London and Toronto, J. M. Dent and Sons Ltd; New York, E. P. Dutton and Company, 1922. [5 vols] [Nota de Woolf]

gas. El principio que lo mueve es simplemente el de dar placer; el deseo que nos impulsa cuando lo llevamos a la mesa de lectura es solo el de recibir placer. En un ensayo, todo debe estar sometido a tal efecto. Nos debe hechizar desde la primera línea y solo debemos despertar, reanimados, con la última. En el transcurso de la lectura podemos atravesar las más diversas experiencias: diversión, sorpresa, interés, indignación; podemos elevarnos a las cumbres de la fantasía con Charles Lamb o hundirnos en las profundidades de la sabiduría con Bacon, pero nunca debemos despertar. El ensayo debe envolvernos y desplegar su cortina frente al mundo.

Una hazaña tan grande rara vez se logra, aunque la culpa puede ser tanto del lector como del ensayista. El hábito y el sopor han aburrido su paladar. Una novela tiene una historia; un poema, rima; pero ¿qué arte puede usar el ensayista en estos breves escritos en prosa para mantenernos bien despiertos y ponernos en un trance que no sea un letargo, sino una intensificación de la vida —un echarse, con todos los sentidos alertas, bajo un sol placentero—? Debe saber cómo escribir: esto es lo esencial. Su conocimiento puede ser tan profundo como el de Mark Pattison[1], pero en un ensayo debe estar tan fundido a la magia de la escritura que ningún hecho desentone, ni ningún dogma rasgue la superficie del tejido. De algún modo, tanto Macaulay como Froude[2] lo hicieron magní-

1 Mark Pattison (1813-1884), ensayista inglés y sacerdote de la Iglesia de Inglaterra. También se desempeñó como rector del Lincoln College. Dos volúmenes de sus *Essays* se publicaron en Oxford, en 1889.

2 James Anthony Froude (1818-1894), historiador y novelista inglés; editor de *Fraser's Magazine* durante el período 1860–1874 y autor de los ensayos *Short Studies on Great Subjects* (1867-1882).

ficamente una y otra vez. En el curso de un solo ensayo nos han ilustrado más que los innumerables capítulos de un centenar de libros de texto. En cambio, cuando Pattison nos tiene que decir algo sobre Montaigne en el espacio de unas treinta y cinco pequeñas páginas, sentimos que no ha asimilado a Alphonse Grün previamente.[1] Grün fue un caballero que alguna vez escribió un libro malo. Grün y su libro deberían haber sido embalsamados en ámbar para nuestro deleite perpetuo. Pero el proceso es agotador; requiere más tiempo y tal vez más paciencia de la que Pattison dispuso. Presentó a Grün en bruto, dejándolo, entre las carnes cocidas, como una baya cruda a la que nuestros dientes deben mordisquear sin descanso. Algo por el estilo sucede con Matthew Arnold y con cierto traductor de Spinoza.[2] Decir la verdad exacta y buscar el error, advirtiendo por su bien a quien lo comete, son cosas que están fuera de lugar en un ensayo, donde todo debe ser para nuestro bien, y más para la posteridad que para el número de marzo de *The Fortnightly Review*.[3] Pero si bien la voz del gruñón nunca debe ser escuchada en este breve argumento, hay otra voz que es como una plaga de langostas —la voz de un hombre trabándose entre palabras sueltas y aferrándose sin rumbo a ideas vagas—, la voz, por ejemplo, de Hutton en el siguiente pasaje:

1 En «Montaigne», Mark Pattison ensaya sobre *La vie publique de Michel Montaigne* (1855) de Alphonse Grün. Cf. *Modem English Essays*. Vol. 1.

2 El traductor de Spinoza al que se refiere Woolf es Robert Willis.

3 *The Fortnightly Review*, revista inglesa fundada en 1865, y una de las más influyentes de Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX. Su primer editor fue George Henry Lewes, quien al poco tiempo fue reemplazado por John Morley.

> Añádase a esto que su vida matrimonial fue muy breve, solo siete años y medio cuando se interrumpió inesperadamente, y que la veneración apasionada por la memoria y el genio de su esposa —en sus propias palabras, «una religión»— fue algo que, como debe haber sido muy sensible a eso, no podía hacer aparecer de otro modo que de manera extravagante, por no decir alucinada, a los ojos del resto de la humanidad; y, aun así estaba poseído por un anhelo irresistible de intentar encarnarla en toda la tierna y entusiasta hipérbole que es tan patético encontrar en un hombre que ganó su fama por maestro de la «imparcialidad», y es imposible no sentir que los acontecimientos humanos en la carrera de Mill son muy tristes.[1]

Un libro puede tolerar este golpe, pero derriba a un ensayo. Una biografía en dos volúmenes es su lugar adecuado, pues ahí, donde la licencia es mucho más amplia y las sugerencias y alusiones a cosas remotas forman parte del banquete —nos referimos al antiguo tipo de volumen victoriano—, estos bostezos y dilaciones casi no importan, y tienen de hecho algún valor positivo en sí mismos. Pero ese valor que aporta el lector, tal vez ilícitamente en su deseo de obtener del libro el mayor provecho por todas las fuentes posibles, debe descartarse aquí.

En un ensayo no hay espacio para las impurezas de la literatura. De alguna u otra manera, a fuerza de trabajo o por talento natural, o de ambos combinados, el ensayo debe ser puro; puro como el agua o puro como el vino, pero libre de opacidad, desánimo y materias extrañas. De todos los escritores del primer volumen, Walter

1 Hutton, Richard Holt, «John Stuart Mill's *Autobiography*». Cf. *Modem English Essays*. Vol. 1, pp. 124-125.

Pater es quien mejor logra esta ardua tarea, porque antes de ponerse a escribir su ensayo («Notes on Leonardo da Vinci») ha encontrado la forma de fusionar bien los materiales. Es un hombre culto, pero no es su conocimiento de Leonardo lo que se queda con nosotros, sino una visión, semejante a la que obtenemos a partir de una buena novela donde todo contribuye a presentarnos la concepción del escritor como una totalidad. Solo aquí, en el ensayo, donde los límites son tan estrictos y los hechos tienen que ser presentados en su desnudez, un verdadero escritor como Walter Pater hace que estas limitaciones redunden en excelencia. La verdad lo autoriza; de sus estrechos límites obtiene la forma y la intensidad; de modo que ya no hay lugar para algunos de esos adornos que los antiguos escritores amaban y que nosotros, al llamarlos adornos, presumiblemente despreciamos. Hoy en día nadie tendría el coraje de embarcarse en aquella famosa descripción de la dama de Leonardo que «ha conocido los secretos de la tumba; y se ha sumergido en profundos mares y mantiene el ocaso junto a ella; y traficó extraños lienzos con mercaderes orientales; y, como Leda, fue la madre de Helena de Troya y, como Santa Ana, la madre de María...».[1]

El pasaje está muy manoseado para deslizarse con naturalidad en el contexto, pero cuando llegamos inesperadamente a «la sonrisa de las mujeres y el movimiento de las enormes aguas», o a «llena del refinamiento de los muertos, en el triste y terroso vestido compuesto de piedras pálidas», de repente recordamos que tenemos oídos y ojos, y que la lengua inglesa colma una larga se-

1 Pater, Walter «Notes on Leonardo da Vinci». Cf. *Modem English Essays*. Vol. 1, p. 185.

rie de gruesos volúmenes con innumerables palabras, muchas de las cuales tienen más de una sílaba. El único inglés vivo que siempre consulta estos volúmenes es, por supuesto, un caballero de origen polaco.[1] Pero sin duda nuestra abstención nos ahorra mucha verborragia, mucha retórica, mucho desfile y pavoneo; y, por el bien de la sobriedad imperante y la mesura, deberíamos estar dispuestos a intercambiar el esplendor de Sir Thomas Browne y el vigor de Swift.

Pero, así como el ensayo admite la audacia repentina y la metáfora, mejor que la biografía o la ficción, y puede pulirse hasta que cada átomo de su superficie brille, hay también peligro en eso. Rápidamente surge ante nosotros el adorno. Pronto la corriente, que es la sangre vital de la literatura, fluye muy lento; y, en lugar de relucir o de transitar con un impulso tranquilo que abrace una emoción profunda, las palabras se coagulan en ramilletes congelados que, como las luces de un árbol de Navidad, destellan durante una noche y al día siguiente parecen polvorientas y estridentes. La tentación de decorar es más grande cuando el tema parece menos relevante. ¿Qué hay de interesante en que uno haya disfrutado de un paseo a pie, o se haya divertido divagando por Cheapside, mirando unas tortugas en las vidrieras de Sweeting?[2] Stevenson y Samuel Butler eligieron métodos diversos para despertar nuestro interés en estos temas intrascendentes. Stevenson, por supuesto, estilizó, pulió y expuso su materia

1 Joseph Conrad, cuyo ensayo «Tales of the Sea» [«Cuentos del mar»] está incluido en el cuarto volumen de *Modem English Essays*.

2 Cheapside fue la mayor avenida comercial del Londres victoriano. Robert Louis Stevenson en «Walking Tours», y Samuel Butler en «Ramblings in Cheapside» —ambos recogidos en el segundo volumen de *Modern English Essays*— ensayan sobre el paseo.

a la manera tradicional del siglo XVIII. Lo hizo admirablemente, pero no podemos dejar de sentirnos ansiosos, a medida que avanza el ensayo, por temor a que el material se desvanezca bajo los dedos del artesano. El lingote es tan pequeño y la manipulación tan incesante, que tal vez por eso la perorata: «Quedarse en paz y contemplar: recordar los rostros femeninos sin desearlos, complacerse de las grandes hazañas humanas sin envidiarlas, ser amable con todo y en todas partes, y sin embargo contentarse con permanecer en nuestro sitio y en lo que uno es».[1] Tiene ese tipo de insustancialidad que sugiere que al llegar al final se quedó sin nada sólido con que seguir trabajando. Butler adoptó el método opuesto. Concibe tus propias ideas —parece decirnos— y exprésalas de la manera más clara que te sea posible. Esas tortugas en la vidriera, que parecen salirse de sus caparazones por la cabeza y los pies, sugieren la lealtad fatal a una idea fija. Y así, saltando despreocupadamente de una idea a otra, se recorre una gran extensión de terreno; observamos que una herida en el abogado es una cosa muy seria; que Mary, reina de Escocia, lleva botas quirúrgicas y le dan ataques cerca de la taberna Horse Shoe de la calle Tottenham Court; y que, tengámoslo por seguro, en realidad nadie se interesa ya por Esquilo. Así, con muchas anécdotas divertidas y algunas reflexiones profundas, llegamos al remate que —como le habían dicho que no viera en Cheapside más de lo que pudiera expresar en doce páginas de *The Universal Review*— es mejor dejarlo ahí. Sin duda, Butler es tan cuidadoso con nuestro placer como Stevenson; y escribir como uno mismo y decir que eso no es escribir

1 Stevenson, Robert Louis, «Walking Tours» [«Excursiones a pie»]. Cf. *Modern English Essays*. Vol. 2, p. 191.

es un ejercicio de estilo mucho más difícil que escribir como Addison y decir que eso es escribir bien.

Por mucho que difieran en lo individual, sin embargo, los ensayistas victorianos tenían algo en común. Escribieron con mucha más extensión de la que se estila ahora, y escribieron para un público que no solo tenía el tiempo para sentarse a leer concienzudamente sus revistas, sino el nivel cultural suficiente —si bien peculiarmente victoriano— como para apreciarlas. Valía la pena hablar de asuntos serios en un ensayo; y no era absurdo escribir tan bien como a uno le fuera posible cuando, uno o dos meses más tarde, el mismo público que había acogido el ensayo en una revista lo volvía a leer atentamente en un libro. Pero se produjo el cambio de un pequeño público culto a un público más amplio y menos preparado. El cambio no fue del todo para peor. En el tercer volumen nos encontramos con Augustitne Birrell y Max Beerbohm. Incluso podría decirse que hubo una vuelta hacia el tipo clásico y que, al perder su tamaño y algo de su sonoridad, el ensayo se acercó más al estilo de Addison y Lamb. En cualquier caso, hay un abismo entre el ensayo de Birrell sobre Carlyle, y el que Carlyle hubiera escrito sobre Birrell.[1] Hay poca similitud entre «A Cloud of Pinafores» de Beerbohm y «A Cynic's Apology» de Leslie Stephen. Sin embargo, el ensayo está vivo; no hay razón para desesperarse. Así como las condiciones cambian, el ensayista —la especie más sensible de todas las que conforman la opinión pública— pronto se adapta y, si es bueno, saca lo mejor del cambio, mientras que, si es malo, lo peor. Birrell sin duda es bueno; y así encontramos que, aunque debió quitar una cantidad considerable

1 Birrel, Augustine «Carlyle». Cf. *Modern English Essays*. Vol. 2.

de peso, su ataque es mucho más directo y su movimiento más suave. Pero ¿qué aportó Beerbohm al ensayo y qué tomó de él? Esa es una cuestión más complicada, ya que aquí tenemos un ensayista que se ha concentrado en el trabajo y es sin duda el príncipe de su profesión.

Lo que Beerbohm le dio, por supuesto, fue él mismo. Esta presencia, que ha frecuentado el ensayo de manera irregular desde la época de Montaigne, había estado en el exilio desde la muerte de Lamb. Matthew Arnold nunca fue Matt para sus lectores, ni Walter Pater llegó a un millar de hogares abreviado cariñosamente en Walt. Nos dieron mucho, pero no nos dieron a ellos mismos. Así pues, en algún momento de los años noventa, eso debió sorprender a los lectores acostumbrados a la exhortación, la información y la denuncia, pues ahora se encontraban interpelados por una voz que se dirigía a ellos familiarmente y que no parecía pertenecer a un hombre muy distinto de ellos mismos. La voz de alguien afectado por alegrías y tristezas privadas, y sin ningún evangelio que predicar ni aprendizaje que impartir. Beerbohm fue él mismo, simple y directamente, y en sí mismo se ha mantenido. Una vez más tenemos un ensayista capaz de utilizar su herramienta más propia, pero también más peligrosa y delicada. Llevó personalidad a la literatura, no de manera inconsciente o impura, sino todo lo contrario, y tal es así que no sabemos si existe alguna relación entre Max, el ensayista, y Beerbohm, el hombre. Solo sabemos que el espíritu de la personalidad impregna cada palabra que escribe. El triunfo es el triunfo del estilo. En efecto, solo sabiendo cómo escribir uno puede hacer uso de sí mismo en literatura; de ese sí mismo que, si bien es esencial a la literatura, también es su antagonista más peligro-

so. Nunca ser uno mismo y, aun así, serlo siempre: ese es el problema. Algunos de los ensayistas de la colección de Rhys, para ser franca, no han logrado resolver del todo este dilema. Nos da náusea ver a personalidades triviales descomponiéndose en textos eternos. Como charla, sin duda, sería encantadora, y quizá el escritor sea un buen compañero para compartir una botella de cerveza. Pero la literatura es severa; no sirve de nada ser encantador, virtuoso e incluso entendido y brillante en el trato —parece repetirnos ella—, a menos que uno cumpla su principal condición: saber cómo se escribe.

Beerbohm posee este arte a la perfección y no ha ido tras el diccionario en busca de polisílabos. No ha moldeado densos períodos o seducido nuestros oídos con cadencias intrincadas y melodías extrañas. Algunos de sus compañeros —Henley y Stevenson, por ejemplo— son, por momentos, más impresionantes. Pero «A Cloud of Pinafores» tenía esa diferencia indescriptible, sensación y expresividad última que pertenecen a la vida y solo a la vida. Ese ensayo no termina cuando hemos concluido su lectura, así como una amistad no se termina cuando los amigos se despiden. La vida rebrota, se modifica y enriquece. Si están vivas, las cosas cambian incluso en una biblioteca; nos dan ganas de encontrarnos con ellas de nuevo; las descubrimos diferentes. Así que regresamos una y otra vez a los ensayos de Beerbohm, sabiendo que, al llegar septiembre o mayo volveremos a sentarnos con ellos a conversar. Sin embargo, es cierto que el ensayista es el más sensible de todos los escritores a la opinión pública. El salón es el lugar donde se realiza buena parte de la lectura de hoy en día, y los ensayos de Beerbohm descansan, con una exquisita apreciación de todo lo que

esta posición exige, sobre la mesa de esos salones. No hay ginebra alrededor, ni tabaco fuerte, ni procacidad, embriaguez o locura. Damas y caballeros conversan todos juntos, y algunas cosas, por supuesto, no se dicen.

Pero si sería absurdo confinar a Beerbohm a un cuarto, más absurdo sería, por desgracia, convertirlo —al artista, al hombre que solo nos da lo mejor de sí— en el representante de nuestra época. No hay ensayos de Beerbohm en el cuarto o quinto volumen de la presente colección. Su época parece un poco distante y, a medida que se aleja, la mesa de salón se empieza a ver como un altar donde, hace ya un tiempo, las personas depositaban ofrendas: frutos de sus propios huertos, regalos tallados con sus propias manos. Ahora las condiciones han cambiado nuevamente. El público necesita ensayos tanto como siempre, y tal vez más. La demanda de una nota ligera que no supere las mil quinientas palabras, o en casos especiales mil setecientas cincuenta, es mucho mayor que la oferta. Donde Lamb escribió un ensayo y Max, quizá dos, Belloc escribe trescientos sesenta y cinco, en un cálculo bruto. Son muy cortos, es cierto. Sin embargo, con qué destreza el ensayista experto utiliza el espacio: comienza lo más cerca posible a la parte superior de la hoja, juzgando con exactitud hasta dónde llegar, cuándo dar la vuelta y cómo, sin renunciar a un milímetro de papel, maniobrar con precisión hasta la última palabra que su editor le permite. Como una proeza de habilidad, bien vale la pena verlo. Pero la personalidad, de la que tanto Belloc como Beerbohm dependen, sufre en el proceso. No llega a nosotros con la riqueza natural de la oralidad, sino con la voz tensa y aguda, llena de manierismos y afectaciones, como la de un hombre que grita a través de un megáfono

a una multitud en un día ventoso. «Estimados amigos, lectores míos», dice en el ensayo titulado «On an Unknown Country», y continúa: «El otro día había un pastor en Findon Fair que había venido con ovejas desde el este por Lewesy, y que tenía en sus ojos esa reminiscencia de horizonte que convierte a los ojos de los pastores y los montañeros en algo diferente de los ojos de los demás hombres [...]. Fui con él a escuchar lo que tenía para decir, porque los pastores hablan de manera muy diferente del resto de los hombres».[1] Felizmente este pastor tenía poco para decir sobre el «país desconocido» —incluso bajo los estímulos del inevitable jarro de cerveza—, pues el único comentario que hizo reveló que, o bien era un poeta menor, no apto para el cuidado de ovejas, o bien era el mismo Belloc impostando una pluma estilográfica. Ese es el castigo que el ensayista habitual debe estar preparado a enfrentar hoy en día. Debe enmascararse. No puede permitirse el tiempo ni para ser él mismo ni para ser otra persona. Debe rozar la superficie del pensamiento y diluir la fuerza de la personalidad. Debe darnos medio penique semanal desgastado en lugar de un sólido soberano una vez al año.

Pero no es Belloc el único que ha sufrido las condiciones imperantes. Los ensayos que acercan la colección al año 1920 pueden no ser los mejores trabajos de los autores, pero si exceptuamos a escritores como Conrad y Hudson, que incursionaron por ocasión en la redacción de ensayos, y nos concentramos en aquellos que los escriben habitualmente, los encontraremos con frecuencia afectados por el cambio en sus circunstancias. Escribir

1 Belloc, Hilaire «On an Unknown Country» [«En un país desconocido»]. Cf. *Modern English Essays*. Vol. 4, p. 59.

cada semana, todos los días, en forma breve, para gente ocupada que sube al tren por la mañana y llega cansada a sus casas por la noche, es una tarea desgarradora para quienes distinguen la buena escritura de la mala. La realizan, pero instintivamente ponen fuera de peligro cualquier cosa preciosa que pudiera dañarse con el contacto del público, o cualquier objeto punzante que pudiera irritarles la piel. Y así, si uno lee a granel a Lucas, a Lynd o a Squire, siente que un gris tiñe a todo por igual. Están tan lejos de la belleza extravagante de Walter Pater, como del inmoderado candor de Leslie Stephen. La belleza y el coraje son espíritus peligrosos para enfrascar en una columna y media; y el pensamiento, como un pedazo de papel madera en el bolsillo del chaleco, encuentra la manera de echar a perder la simetría de un artículo. Ellos escriben para un mundo condescendiente, cansado y apático, y lo maravilloso es que por lo menos nunca dejan de intentar escribir bien.

Pero no hay necesidad de compadecerse de Clutton Brock por este cambio en las condiciones del ensayista.[1] Claramente ha sacado el mejor partido de sus circunstancias y no el peor. Uno vacila incluso al decir que él haya tenido que hacer un esfuerzo consciente en la materia, pues efectúa con naturalidad la transición de ensayista privado a público, del salón al Albert Hall. Paradójicamente, la brevedad en el tamaño ha provocado una proporcional expansión de la individualidad. Ya no tenemos el *yo* de Max y de Lamb, sino el *nosotros* de las entidades públicas y otros sublimes personajes. Es un *nosotros* quien va a escuchar *The Magic Flute*; un *nosotros* quien debiera

1 Clutton-Brock, Arthur «The Magic Flute» [«La flauta mágica»]. Cf. *Moderns English Essays*. Vol. 5.

beneficiarse de eso; un *nosotros* quien, de hecho, de algún modo misterioso, en nuestra capacidad corporativa, en algún momento escribió el ensayo. Incluso la música, la literatura y el arte deben someterse a la misma generalización o no alcanzarán los rincones más lejanos del Albert Hall. Que la voz de Clutton Brock, tan sincera y desinteresada, llegue tan lejos y a tantos, sin conceder nada a la debilidad de las masas o a sus pasiones, debe ser causa de legítima satisfacción para todos nosotros. Pero mientras que el *nosotros* es gratificado, el *yo* —ese socio rebelde en la comunión humana— se reduce a la desesperación. El *yo* siempre debe pensar las cosas por sí mismo y sentirlas por sí mismo. Compartirlas diluidas con una mayoría de hombres y mujeres bien educados y bien intencionados es pura agonía para él; y mientras que el resto de nosotros escucha con atención y profundo provecho, el *yo* se aleja hacia los bosques y los campos, y se regocija en una simple hoja de hierba o una papa solitaria.

En el quinto volumen de los ensayos modernos, al parecer, nos alejamos algo del placer y el arte de la escritura. Pero para ser justos con los ensayistas de 1920, tenemos que estar seguros de que no estamos alabando a los famosos porque ya han sido elogiados ni a los muertos porque nunca los encontraremos vistiendo polainas en Piccadilly. Tenemos que saber bien qué queremos decir cuando afirmamos que ellos saben escribir y darnos placer. Debemos compararlos; tenemos que poner de manifiesto la calidad. Debemos apuntar a esto y decir que es bueno porque es exacto, veraz e imaginativo:

> No, los hombres que se retiran no lo hacen cuando ellos quieren, ni cuando sería razonable. La mayoría se resiste

> a la vida privada, incluso cuando están viejos o enfermos, que es cuando más privacidad se requiere; son como esos viejos de los pueblos que se sientan en la vereda de sus casas, exponiendo la vejez al desprecio del que pasa.[1]

y decir, en cambio, que esto que sigue es malo porque es flojo, plausible y común:

> Con un cortés y preciso cinismo en sus labios, pensó en tranquilos aposentos virginales, en fuentes cantando bajo la luna, en terrazas donde puras melodías sollozaron en la noche abierta, en inocentes y maternales amantes de brazos protectores y ojos atentos, en campos durmiendo bajo la luz del sol, en leguas de océano agitándose bajo trémulos cielos encendidos, en puertos calientes, hermosos y perfumados [...].[2]

Esto continúa, pero ya estamos desconcertados con el sonido y no sentimos ni oímos más nada. La comparación nos hace sospechar que el arte de escribir tiene como espina dorsal cierto apego firme a una idea. Es sobre las espaldas de la idea —algo creído con convicción o visto con precisión y que, por lo tanto, convoca las palabras apropiadas para adquirir su forma— que la empresa diversa que incluye a Lamb y a Bacon, a Beerbohm y a Hudson, a Vernon Lee y a Conrad, a Leslie Stephen, a

1 Bacon, Francis (1612) «Of Great Place» [«De los grandes puestos»], *Essays or Counsels Civil and Moral. The Works of Francis Bacon.* Vol. VI. Literary and Professional Works. Vol. I. Edited by James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas Denon Heath. London, Longman and Company [...], 1858, p. 399.

2 Squire, John Collings «A Dead Man» [«Un hombre muerto»]. Cf. *Modern English Essays.* Vol. 5. p. 79.

Butler y a Walter Pater alcanza una orilla tan lejana. Muy diferentes talentos han ayudado u obstaculizado el pasaje de la idea a las palabras. Algunos avanzan penosamente, otros vuelan como si tuvieran viento a favor. Pero Belloc, Lucas y Squire no están tenazmente apegados a nada. Comparten el dilema contemporáneo de la falta de una convicción obstinada que levante los sonidos efímeros a través de la brumosa esfera del lenguaje de cualquiera, hacia la tierra donde se produce un matrimonio perpetuo, una unión duradera. Aunque todas las definiciones son vagas, un buen ensayo debe tener esta cualidad permanente; debe desplegar su cortina alrededor de nosotros, pero debe ser una cortina que nos envuelva y no nos deje fuera.

«The Modern Essay» (1922)
The Common Reader.
New York; Harcourt, Brace and Company, 1925, pp. 293-307.

El ensayo inglés. De Francis Bacon a George Saintsbury (1923)

John Freeman

John Freeman fue un poeta y empresario inglés. Nació en 1880 en la localidad de Haggerston, Londres. Según el *Oxford Dictionary of National Biography*, aprendió a leer griego clásico por sí mismo y se convirtió en un especialista en poesía inglesa. A los dieciocho años comenzó a escribir su propia poesía: *Twenty Poems* (1909) *Fifty Poems* (1911) y el libro que le dio reputación, *Stone Trees* (1916). Entonces ya pertenecía al círculo de poetas georgianos y su obra continuó con *Memories of Childhood* (1918), *Poems New and Old* (1920), *Music* (1921) y *The Grove* (1924). Freeman trabajó toda su vida para la Liverpool Victoria Friendly Society, aunque mantuvo los negocios separados de su vida literaria. Simultáneamente colaboró como crítico para *The Academy*, *New Statesman* y *London Mercury*, además de publicar cuatro volúmenes de crítica literaria, entre ellos *Portrait of George Moore* (1922) y *Herman Melville* (1926).

Muy esporádicamente y con fortuna, practicó el ensayo, como en es el caso el presente texto, en el que trazó una breve historia del género desde Francis Bacon hasta George Saintsbury. De este último, a quien ponderó,

tomó la definición del ensayo como «una obra de arte en prosa», y agregó que la estilización del ensayo terminó por fundir las diferenciadas facultades de la imaginación y la razón. Encontró distante a Bacon; conciso y confesional, a Ben Jonson; vivaz e inigualable, a Thomas Browne. A John Dryden le concedió la paternidad del ensayo estrictamente crítico. De Samuel Johnson dijo que era el mejor, y acaso incomparable, en el arte del ensayo biográfico. «Después de tres siglos no deberíamos estar absortos en ningún escritor que no esté absorto en sí mismo». Fue publicado en la revista *The Bookman*, en diciembre de 1923. Con algunas modificaciones, fue republicado como «The English Essayist», en *English Portraits and Essays* (1924).

1. La frase del señor George Saintsbury, «obras de arte en prosa»[1], se ha grabado en nuestra memoria como la definición de la mejor obra de Bacon y alcanza como generalización del ensayo mismo. Dividido y refinado como se quiera, sigue teniendo una verdad esencial; el ensayo es una obra de arte en prosa y, cuando hayamos marcado sus principales distinciones y perseguido sus grandes desviaciones, encontraremos que su desarrollo fue hacia un orden más fino, un arte más consciente, una elevación y en última instancia una fusión más completa de esas facultades gemelas de la mente: la imaginación y la razón.

El ensayo llega un poco tardíamente a las letras inglesas. La narrativa romántica, la obra teatral milagrosa y el drama lo precedieron de forma confusa, al punto que el ensayo siguió con la incierta aprehensión de los objetivos y poderes de esas otras formas. Sin duda, no podía tener lugar hasta que la primera exuberancia de invención e imaginación hubiera pasado, y los hombres comenzaran a frotarse los ojos y a mirar un poco de cerca lo que se había conseguido y lo que quedaba por hacer. Sin embargo, el ensayo muy pocas veces ha sido exclusivamente crítico, y al señalar esto nos acercamos a la primera bifurcación de nuestro camino: por un lado, la abstracción meramente crítica —algo curiosa o árida, moral o estética—; y por otro, la forma más serenamente imaginativa y móvil que

1 Saintsbury, George (1898) *A Short History of English Literature*. London, Macmillan, p. 369: «For the really characteristic editions of the *Essays* —those which are not shorthand bundles of aphorisms, but works of prose art— [...]».

las épocas posteriores iban a llevar a su pleno desarrollo. Los *Essays* de Bacon pertenecen a esta división moral e intelectual, aunque no exclusivamente a ella; la gravidez de su frase, su voluptuosa belleza verbal y sus indulgencias puramente sensuales, perceptibles en tantos pasajes de música y colores sólidos, son una muestra de que su espíritu era en verdad complejo. Sin embargo, la verdadera preocupación de sus ensayos no es sensual o estética, sino moral y racional. Si preguntamos cuál es, en las letras isabelinas, la expresión más característica de la mente de un intelectual liberal, probablemente la respuesta sea los *Essays* de Bacon. Calmo y grave en sus pensamientos, espléndido en sus modos, le encantaba disponer sus expresiones en un magnífico manto, tanto las inspiradas como las más comunes. «¡Decadente!» podría murmurar un escritor paradójico al notar la frecuente estimación de la idea por sobre la expresión, y nos recuerda así que la decadencia en la literatura es algo más antigua que los ya antiguos años noventa, que ahora miramos con diversión y pronto recordaremos con desprecio. Los lugares comunes de Bacon, vistos de cerca, están entre los peores: minúsculas moralidades presentadas de forma augusta y con voz potente. Pero no solo fue su deleite en el esplendor lo que impulsó su más noble fraseo, también fue su anhelo de usar la magnificencia de su tiempo al servicio de la razón y el orden.

En esto, el retrato familiar que tan ampliamente nos dice la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, nos ayuda a ver a Francis Bacon, Lord Verulam. La solemnidad está ahí, la gran preocupación, la astucia de las ocurrencias no expresadas, la riqueza de tonalidades —todo esto se ve cada vez más claro al observarlo con

mayor atención—, y son cualidades que hacen de él un ensayista de verdadero interés, tanto para el lector más ligero como para el más profundo. Pero también lo convierten en un tipo particular de ensayista: no una figura íntima sino reservada, no un hablador sino un escritor, no un parlanchín sino un retórico, no un compañero sino un maestro, no un amigo sino un gran canciller, no un familiar que olvida su dignidad sino un ágil estadista que la afirma. Prefiere suprimir, se equivoca y disimula, y justifica todo tipo de desliz —cualquier cosa en lugar de derramarse cándidamente y dejar la justificación al lector—. La experiencia de toda una vida es la fuente de la que se extrae solemnemente sus *aurea dicta*[1]. ¿Quién no conoce los variados tipos de experiencia de Bacon? *Corruption's Nuncio*[2], podríamos llamarlo, pensando en sus pecados y esplendores, en su mezquindad y grandilocuencia. Escribe un ensayo completo «Of Cunning»[3], comenzando por una distinción entre la astucia y la sabiduría, y olvidando la distinción mucho antes de terminar, el ensayo se convierte en una apología algo sincera de la astucia. Escribe un sombrío y noble elogio de la muerte, gastando todo lo que tiene en adornar esos lugares comunes que nunca envejecen[4]. Pero una cosa que nunca intenta hacer, sino que más bien evita, es hablar desde lo más íntimo de su corazón. No es el verdadero derrochador de sí mismo quien escribe: «La desnudez del alma es tan indecorosa como la del cuerpo; y no añade la menor reverencia al

1 *frases de oro.*

2 *Representante de la corrupción.*

3 Bacon, Francis (1612) «Of Cunning» [«De la astucia»], *Essays or Counsels Civil and Moral.*

4 Bacon, Francis (1612) «Of Death» [«De la muerte»], *Essays or Counsels Civil and Moral.*

lenguaje, modales y actos de los hombres, a menos que estos no sean totalmente sinceros»[1]; y en el mismo ensayo procede a la reivindicación de la simulación y el disimulo. El intelectual derrochador es el verdadero ensayista, solo si tiene lo suficiente de sí mismo para derrochar; pero Bacon era un avaro de sí mismo, sentado con su abrigo de piel, cubierto de oro y distante, como una espléndida figura renacentista en una oscura pintura. Ahí lo vemos contando sus ganancias con los labios fruncidos mientras sus dedos temblequean, mirando de reojo las destellantes joyas y cavilando una cuidadosa frase para enriquecer la condición miserable de su tiempo.

Puede que le haya enseñado a Ben Jonson, un hombre un poco más joven que él, el secreto del estilo sentencioso, o al menos su valor, así como el uso de la decoración floral de la prosa simple; pues el mismo Bacon puede oírse en la nota final de este *Discoveries*: «¡Qué negocios tan fríos son aquellos en los que un hombre malgasta la mayor parte de su vida al esparcir cumplidos, hacer visitas, recoger y desahogar rumores, concurrir a fiestas y juegos, y al entregar amor que uno sabe que está obligado a dar allí donde más falta»[2]. La concisión es su objetivo, en un grado que ni siquiera Bacon procuró, y todo el peso del mísero canciller se encuentra en estos pequeños ensayos de su pródigo contemporáneo. Sin

1 Bacon, Francis (1625) «Of Simulation and Dissimulation» [«De la simulación y del disimulo»] A partir de la edición *Essays or Counsels Civil and Moral. The Works of Francis Bacon.* Vol. VI. Literary and Professional Works. Vol. I. Edited by James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas Denon Heath. London, Longman and Company [...], 1858, p. 388.

2 Jonson, Ben (1641) «Juntura vitæ», *Discoveries* [*Descubrimientos*]. A Critical Edition by Maurice Castelain. Paris, Hachette, 1906, p. 5.

embargo, si el estilo de Jonson ofrece recuerdos del gran ensayista, presenta diferencias mucho más positivas. Se confiesa prodigiosamente ante nosotros y no tiene escrúpulos para decir aquellas cosas que Bacon precisamente escondió. Las conversaciones de Hawthornden, relatadas por Drummond,[1] revelan con suficiente claridad su enorme consciencia del valor propio y de la inutilidad de los demás, pues nada que no sea de Ben Jonson le agrada por completo, y hay cierta maldad en su constante disminución de cada figura que recuerda; pero en los *Discoveries* sus libertades son más agradables. Ahí también juzga con cierto desdén, incluso desestima a Montaigne y a todos los ensayistas; pero felizmente se siente más a gusto cuando habla de su propia vida. No hay en Jonson jactancia ni disimulo. «Por fin me reprocharon mi pobreza. Confieso que es mi criada, de una dieta sobria, sencilla de hábito, frugal, sufrida; una buena consejera para mí, que me mantiene alejado de la crueldad, el orgullo u otras impertinencias más delicadas, niñeras de la riqueza»[2]. Escribe un ensayo sobre el estilo, y sigue siendo de Ben Jonson de quien escribe, diciendo cómo le gusta el lenguaje puro y limpio, y con qué frecuencia una frase bárbara ha hecho que abandone un amor a tiempo. Así como prefiere sus escritos a la luz del sol, llora al pensar en los autores oscuros. Domina su escritura él mismo, y uno es constantemente consciente de esa figura vivaz, de esa estentórea voz de autoridad, ese brutal —aunque a

1 William Drummond (1585-1649) fue un poeta e historiador escocés. En 1618, Ben Jonson lo visitó durante unas dos semanas en su castillo de Hawthornden. Drummond tomó notas de toda aquella conversación, encontrada y publicada muchos años más tarde.

2 Jonson, Ben (1641) «De bonis et malis. De innocentia», ídem p. 68.

veces también delicado— poder de la imagen, esa afectuosa afirmación de sus propios gustos, todo eso que fugazmente evocamos cuando miramos algún retrato de Jonson. Él se mofa de Montaigne, pero lo sigue.

2. En los años que siguieron a la muerte de Jonson, muchos autores de prosa miscelánea —tal como solemos llamarla por comodidad— fueron estrictamente ensayistas, y de todos ellos el más verdadero y el mejor maestro de nuestro medio fue Sir Thomas Browne. Es innecesario señalar que él también ocupa un lugar en nuestra segunda y más nativa clase de ensayistas, esos que siguen la imaginativa y libre forma personal. Browne juega con su propio ser como un espléndido músico capaz de evocar lo solemne y lo lúdico, lo sabio y lo tierno, desde las profundidades y las sombras de su vida interior; y luego, convirtiéndose en un instrumento más grande, con igual serenidad convoca las augustas y espantosas, aunque no opresivas, voces de la muerte y el tiempo. Unas veces es como todos los instrumentos; otras, como una flauta solitaria. En medio de la más grande de sus generalizaciones, nunca lo perdemos de vista a él mismo; en sus especulaciones más fantásticas, su espíritu serio y de sonrisa clara es distinto e individual. Uno cierra los ojos cuando una frase de *Urn Burial* o *Religio Medici* se despliega en el aire, y vemos de inmediato el rostro cortés y masculino, los ojos de las fantasías ardientes y la curiosidad apasionada y tranquila que hacen a Sir Thomas Browne un ser vivo y querido más que muerto y recordado. ¿Escribe para alguien más que no sea para él mismo? Así es como escribe para nosotros un verdadero ensayista. Después de tres siglos no deberíamos estar absortos en ningún es-

critor que no esté absorto en sí mismo. Las ideas pueden atraer, la historia y la ciencia pueden acercarse a una figura descolorida con incandescencia espectral, pero solo lo que es humano vive en los afectos humanos. Es demasiado obvio decir que la principal cualidad de Browne es el propio Browne. La moral del siglo XVII —sea cristiana o no cristiana— y los ritos cinerarios no lograrían por sí mismos que el siglo XX reflexione sobre su propia moral y sus propias formas cinerarias; pero Browne ha hecho algo con el ensayo que ningún otro escritor ha hecho con tanta potencia: ha profundizado tanto en su tradicional forma inglesa, que la ha logrado exaltar como un arte auténticamente inglés. «Cenizas vanas, que en el olvido de nombres, personas, tiempos y sexos, han encontrado en sí mismas una continuación estéril, y solo surgen para la posteridad tardía como emblemas de las vanidades mortales, antídotos contra el orgullo, la vanagloria y los enloquecedores vicios»[1]. Es tan singular que su propio cráneo debería haber sido roído en la tumba —un destino del que escapó como de una «trágica abominación»—, pero ¿hay un antídoto contra el orgullo? ¿Habría sido humillado al saberlo, o provocado a una nueva y aún más hermosa disuasión sobre el azar y la inseguridad de la muerte? Miramos de cerca por nosotros mismos sus páginas para verlo, y encontramos su cráneo a nuestros pies. ¡La más suave de las burlas!

3. Al seguir nuestro tema a lo largo de estos caminos densamente cercados, no debemos distraernos por

1 Browne, Sir Thomas (1658) *Hydriotaphia. The Works of Sir Thomas Browne.* Volume III. Edited by Charles Sayle. Edinburgh, John Grant, 1927, p. 137.

la vaga extensión, pues barreríamos con todos los panfletarios que sucedieron a Browne con nuestras estrechas miras. El panfleto no es un ensayo, salvo por un afortunado accidente, pues el aire de disputa y violenta discusión en el que se oye la voz del panfletario no es el aire en el que la literatura sobrevive cuando el tema de la disputa se agota. John Dryden fue uno de los que supera la disputa en la que se involucró, pero al citarlo aquí estoy nombrando simplemente al principal y no al único ensayista de finales del siglo XVII; y si no fue el principal, al menos fue el primero de los que practicaban la escritura puramente crítica. El famoso *Essay of Dramatic Poesy*[1] —nacido de una disputa con Sir Robert Howard y que a su vez dio lugar a otros tratados provocadores— es un admirable ejemplo de la mejor obra del tipo crítico, y había seguido fuertemente a un ensayo que, por otras cualidades, merece casi el mismo elogio: el *Discourse Concerning Oliver Cromwell*, de Cowley[2]. En cada caso hay una razón atada a la imaginación, una crítica de los asuntos o una crítica de las ideas; cada una es una obra de arte en prosa y muestra la belleza de esa prosa artística. La principal diferencia entre Jonson y Browne, por un lado, y entre Cowley y Dryden, por otro, es que estos últimos no hablan tan libremente de sí mismos; no son reveladores involuntarios de sus propios asuntos e intimidades, no son retratistas, no son sus propios textos. Si por lo tanto pierden o se abstienen del último encanto,

1 Dryden, John (1668) *Essay of Dramatic Poesy* [*Ensayo sobre poesía dramática*]. London.

2 Cowley, Abraham (1661) *A Discourse, by Way of Vision, Concerning the Government of Oliver Cromwell.* [*Un discurso, a modo de visión, sobre el gobierno de Oliver Cromwell*].

hay que reconocer que no lo fingen. No se pueden leer los rasgos característicos de Dryden en su *Dramatic Poesy* y, tratándose de Dryden, es de dudar que ese ensayo sería mejor si uno quisiera. Dryden tiene muchas virtudes, pero no *ese* encanto, ni *ese* poder sobre nosotros; mientras que Cowley tiene el poder del humor, la sátira, y un desprecio admirable, pero no el don de mostrar en unas pocas y breves páginas la forma y sombra de su ser interior; no sale de sus propias páginas, ni tampoco entra, y sin embargo las hace temblar en nuestra mano. La fuerza intelectual de Dryden no podía dejar de hacerse evidente en toda su *Dramatic Poesy*, pero esta es una mera cualidad general, no una característica personal e identificable. Las cualidades generales pueden existir en abundancia, pero los rasgos personales, los linajes humanos, las facultades y los humores siguen siendo imprecisos. Sin embargo, como hemos dicho, Dryden hacía un tipo muy específico de texto: el ensayo intelectual, crítico, de ideas, el ensayo que debiera ser comprensible casi tan bien en francés como en inglés. Y esto, en efecto, señala una prueba rápida, ya que el ensayo singularmente personal, el ensayo de autorretrato —ya sea involuntario o deliberado—, como lo usaron Browne y Lamb, es quizás inevitablemente intraducible. Nuestro homenaje, sin embargo, puede ser ofrecido a Dryden como el padre de esa «crítica de las ideas» cuya ausencia deploran los críticos de hoy en día, y que, de hecho, nuestra tradición literaria parece nativamente incapaz de engendrar. Lo que el mismo Dryden puede darnos es esta crítica intelectual en una prosa que nos deleita a su manera, apenas menos que la de Jonson nos deleita de otra.

Si Dryden le dijo a su primo Swift que nunca sería un poeta, como se supone que dijo, no pudo haberle dicho que nunca sería un prosista. La prosa de Swift era lo suficientemente variada, pero no nos permite encajarlo dentro de nuestra noción de ensayo, y si se lo puede llamar ensayista es porque fue uno de los iniciadores de otro tipo de ensayo: el ensayo del periódico —esa infantería de armas ligeras y aturdida de la literatura en prosa—. Podríamos añadir incluso que, y sería un elogio, excepto en la serie de Sir Roger de Coverley,[1] ese tipo de ensayos no tenía un centro en absoluto. La verdad nos recuerda, sin embargo, que Swift estaba engendrando algo muy diferente de él mismo, muy distinto de su propia imaginación sombría y agobiante. Aquí, en el parloteo superficial del ingenio de Addison y en los alegres impulsos de bondad de Steele —en la prosa ligera, pulcra y sociable de ambos—, se creó con una repentina perfección ese nuevo tipo de ensayo. Los nuevos oficios a los que la imaginación y el «ingenio» están sometidos son: o bien la literatura como una sirvienta, atenta a la moda, las convenciones, la moral y el mero vestido de una actriz remendada y pintada; o bien moverse entre las tazas de té y los chismes de una sociedad en la que parece que siempre es la hora de la tarde. El genio ha llegado a la ciudad y ha abandonado su rudeza y poder nativos, y se ha colmado de aires urbanos y de gracia, los aires del coqueteo en una metrópoli que acaba de descubrir el significado de lo «cortés» y del «encanto», las gracias de un impertinente empleado. Hay un retrato magistral en *The Spectator* y en *The Tatler*, un cincelado delicado, sutilezas que parecen estar como bordadas, pero es más bien un retrato de la

1 Ver Coverley en Referencias.

sociedad que de los propios artistas; están hundidos en la misma multitud de la que hablan, no son los perfectos egotistas que se identifican con los perfectos ensayistas. Tal vez no sea muy extraño que la edad en la que todo el mundo escribía ensayos —mientras que la forma se afinaba para el uso de una sociedad que apenas encontraba sus pies o su cabeza— fuera una época en la que se alcanzó un gran nivel, al punto que los picos quedaron ocultos. Cuando todos escribían bien, parecía que nadie escribía de forma extraordinaria.

4. Es a Johnson a quien debemos buscar para la supremacía en otro tipo, y a Oliver Goldsmith por un don tan único como el de Johnson, aunque menos poderoso. Cuando cultivó el ensayo periódico en *The Rambler*, Johnson hizo una cosa nueva con las improvisaciones maduras de *Lives of the English Poets,* sin duda encantadoras.[1] Forman el modelo del ensayo biográfico, en el que los rasgos del tema se dibujan a veces minuciosamente y a veces de manera libre, y detrás de esos rasgos, los del propio escritor, el retrato declarado que se oscurece en el retrato descuidado e inconsciente del artista. Si el autorretrato es menos natural, como en ese hermoso tributo a Gilbert Walmsley que ocurre en la vida de Smith, no es ni un ápice menos encantador.[2] La enorme y elocuente personalidad de Johnson se desbordaba continuamente, y sobre las olas flotaban con seguridad los ligeros y frá-

1 Johnson, Samuel (1779-1781) *Lives of the English Poets* [*Vidas de los poetas ingleses*]. London.

2 Gilbert Walmisley (1680–1751) fue un amigo de Samuel Johnson. Cf. «Edmund Smith», *Lives of the English Poets.* Ed. George Birkbeck Hill. Vol. II. Oxford, Clarendon Press, 1905, p. 20.

giles recuerdos de los inmemorables poetas de su fortuita colección: los Smith, los Duke, los Sprat[1]. La obra de Johnson no es única solo porque otros también han probado suerte en el ensayo biográfico, aunque no sean más que imitaciones sin arte y dubitativas. La de Johnson sigue siendo incomparable.

Y así podríamos recurrir a Goldsmith —deliciosamente satírico, el más inocente de los hombres— escribiendo su *Citizen of the World*[2] como si estuviera con un pie fuera del mundo y se divirtiera mientras lo observa, siguiendo ostensiblemente el tipo crítico de nuestra clasificación, pero con la imaginación abriéndose paso continuamente. La sombra de lo patético que siempre se ha proyectado sobre la figura de Goldsmith por escritores de su época —Dios sabe por qué— ha oscurecido algunos de sus méritos independientes, y el *Citizen* ha sido estúpidamente pasado por alto al convertir a su autor en un sentimental. Desde Goldsmith, otra vez, hay un salto directo hacia a Lamb y Hazlitt, y un nuevo desarrollo del ensayo. También podríamos decir que la imaginación se abre paso continuamente a través de Lamb, pero no pretendo ahora definir la prosa ensayística de Lamb.

Sería más fácil, aunque no más útil, encontrar una metáfora de Hazlitt: ese sabueso vigoroso, inquieto, vigilante y gruñón, que ladra sus frases cortas y nítidas, que chasquea por aquí y acaricia por allá, que nunca duerme, y tiene un ojo alegre para unos pocos y un ojo parpadeante para la mayoría, que se lanza con colmillos salvajes sobre un Gifford y al fin lo abraza con una gratificación enfá-

1 Edmund Smith, Richard Duke, Thomas Sprat.

2 Goldsmith, Oliver (1762) *Citizen of the World* [*Ciudadano del mundo*]. London.

tica.[1] Sin embargo, hay que evitar extravagancias de este tipo, y podemos dejar a Hazlitt —nunca admirado del todo— y a los que a su vez le ladraron; podemos dejar a los críticos de *Quarterly* y de *Edinburgh*[2], por los que el ensayo se redujo cada vez más al periodismo, a veces crítico, a veces deshonesto, a veces meramente acrítico; podemos dejar incluso a Landor, que logró una nueva forma para el ensayo cuando escribió y reescribió sus casi interminables *Imaginary Conversations*, mezclando por mera casualidad lo imaginativo y lo racional en proporciones iguales y usando una prosa que nadie más ha mejorado desde entonces.[3] Y debemos saltar generaciones enteras cuando pasamos junto a Matthew Arnold, que disfrutaba del aire de disputa y nunca fue tan feliz como al afirmar que los demás se equivocaban, eran tontos y se perturbaban por nada. Debemos hacer un verdadero mal cuando pasamos junto a «Sebastian Van Storck» y el resto de los *Imaginary Portraits* de Pater, solo notando cuán perfectamente ese espíritu frugal ha destilado todo su atento tesoro en unos pocos

1 William Gifford (1756-1826) fue un poeta, editor y crítico inglés, al que Hazlitt cuestión y elogió en distintos momentos. Cf. «A Letter to William Gifford, Esq.» *The Collected Works of William Hazlitt*. Edited by Alfred Rayney Waller and Arnold Glover. London, J. M. Dent; New York, McClure, Phillips and Company, 1902, p. 363-411.

2 *The Edinburgh Review* fue una publicación escocesa fundada a mediados del siglo XVIII, cuya periodicidad se interrumpió dos veces. Recién en 1802, y hasta 1929, tuvo una publicación regular. En este tercer período se constituyó en una revista trimestral de literatura y política, afín al Partido Liberal Británico. Para diferenciarse de ella, la editorial londinense John Murray fundó, en 1809, *The Quarterly Review,* de tendencia más conservadora, y cuyo primer editor fue William Gifford.

3 Landor, Walter Savage (1824-1829) *Imaginary Conversations* [*Conversaciones imaginarias*]. London.

cientos de páginas.[1] Debemos cometer un error igual de grave cuando miramos a Leslie Stephen y lo dejamos pasar, dándole a penas las gracias por sus ensayos en la crítica biográfica. Debemos hacer un mal a ciertos escritores vivos que practican un arte honrado y nos recuerdan, además, que es un arte. De esta manera apresurada llegamos a los ensayos del señor George Saintsbury, de cuyos tres volúmenes[2] —recién ahora recogidos de la abrumadora dispersión de casi cincuenta años— es un intenso placer hablar.

5. Uno de los ensayos se titula «Twenty Years of Reviewing»[3], título que sugiere una distinción entre las reseñas y los ensayos, y sobre el que los lectores de *The Bookman*[4] podrían, con un estado físico especial, ser invitados a reflexionar. Muchos de los artículos de estos volúmenes también son reseñas y ensayos, ejercicios libres de una inteligencia capacitada y vigorosa, reseñas de obras particulares, ensayos en la aprehensión de la personalidad y la influencia. Los mejores de ellos son a la vez críticos y biográficos, y así se vinculan a los que tienen el atractivo más agradable para los que leen por amor, admiración y deleite. El señor Saintsbury no es un crítico abstracto, ni propenso a distinciones filosóficas; es casi puramente ex-

1 Pater, Walter (1887) *Imaginary Portraits* [*Retratos Imaginarios*]. London and New York, Macmillan.

2 *The Collected Essays and Papers of George Saintsbury, 1875-1920*. Three vols. 31s. 6d. (Dent.) [Nota de Freeman]

3 Saintsbury, George, «Twenty Years of Reviewing» [«Veinte años de reseñas»], *The Collected Essays and Papers of George Saintsbury, 1875-1920*. Vol. 3. London and Toronto, J. M. Dent, 1923.

4 *The Bookman*. Revista mensual publicada en Londres por Hodder & Stoughton. Salió desde 1891 hasta 1934.

perimental, y es más feliz cuando relaciona el interés del carácter de su autor con el interés de su obra; la obra es claramente, a su juicio, la expresión en parte inconsciente de la personalidad del autor. Es cierto que expresa otras cosas, pues ve que ningún escritor —por fuerte que sea en la afirmación de su propio ser— se deja llevar por las tendencias a partir de las cuales la raíz de su vida ha crecido hacia la luz; pero ese «ser» es, sin embargo, la principal preocupación de nuestro ensayista, más que las influencias que lo envuelven y lo comprometen. Las mil doscientas páginas de la presente colección cubren —aunque están muy lejos de ser exhaustivas— la obra crítica del señor Saintsbury de 1875 a 1920, y sugieren una inmensa energía mental, un intenso apetito por las letras inglesas, un entusiasmo imperecedero por todo lo que en el arte de las letras es «el bien supremo del creador y de la creación». Su entusiasmo es evidente más allá de todo, excepto su conocimiento y su justicia; no lo ha perdido después de todos estos años, y por eso sus lectores no pierden el entusiasmo por leerlo. Su estilo ha sido denunciado, aunque en su época anterior requiere un ligero comentario, siendo meramente inobjetable; pero ahora que en su última época se ha convertido en un estilo culpable y deplorable —por su exuberancia y perversidad, por sus irregularidades y vejaciones— todos nos deleitamos en él porque es más expresivo del autor. Los que vienen a maldecir, con el texto de *A History of English Rhythm*[1] en sus manos, se quedan luego para bendecir. Juzgan al señor Saintsbury listo para hablar y, a pesar de su idiosincrasia, nunca lo encuentran ambiguo o falto de sinceridad,

1 Saintsbury, George (1912) *A History of English Prose Rhythm* [*Una historia del ritmo en la prosa inglesa*]. London, Macmillan.

solemne o amargo. En los actuales volúmenes está listo para hablar de casi toda la gama de la literatura imaginativa, desde Crabbe y Hogg hasta Swinburne y Ruskin, y está igualmente listo para hablar en general de la novela histórica, el gran estilo y la prosa inglesa moderna. Rara vez alguien ha escrito mejor que Landor, nadie ha pronunciado una frase mejor que Ruskin —«un terco con una lengua de oro»[1]—, nadie ha dejado caer una frase más verdadera que la suya, «ninguna falta es venial en el arte»[2]. A veces se aferra a su tema como una sanguijuela, y deja poco para que un espíritu inquisitivo posterior lo descubra; recientemente, en *A Letter Book*[3], por ejemplo, ha escrito de forma más discursiva, más caprichosa y deliciosa. Cuando es dogmático, estamos de acuerdo sin exigir sus razones; cuando habla más llanamente desde su antiguo afecto, estamos de acuerdo por nuestro propio afecto. Los cumplimientos mezquinos, y el servicio de la moda y la facción, son igualmente aborrecibles para él, y le encanta clasificarse en una minoría si esa minoría está comprometida con las grandes tradiciones a partir de las cuales la literatura inglesa ha levantado sus enormes torres. Se ha descrito a sí mismo mejor de lo que cualquier lector puede describirlo:

---

1 Saintsbury, George (1895) «Mr. Ruskin», *Corrected Impressions. Essays on Victorian Writers*. London, William Heinemann, p. 208. Este libro se recoge en *The Collected Essays and Papers of George Saintsbury, 1875-1920*. Vol. 2.

2 Saintsbury, George (1876) «Modern English Prose», *Miscellaneous Essays*. London, Percival, 1892, p. 103. Este libro se recoge en *The Collected Essays and Papers of George Saintsbury, 1875-1920*. Vol. 3.

3 Saintsbury, George (1922) *A Letter Book. Selected with an Introduction on the History and Art of Letter-writing*. [*Un libro sobre las cartas*]. London, G. Bell; New York, Harcourt, Brace and Company.

> Estas son las palabras de un conservador, una amarga bestia de fardo, que cree en la iglesia, los reyes, los compañeros, y bebe vino y cerveza.[1]

Sus ensayos misceláneos justifican su título por la inclusión de artículos de cocina —manteniendo la promesa que *A Cellar Book* debía cumplir—[2] y con toda esta variedad y voracidad difícilmente se puede lamentar que el lector no encuentre al señor Saintsbury escribiendo aquí sobre Bridges o Yeats, o sobre Shaw o Hudson, o incluso sobre «Max»[3] o George Moore. ¿Quién no acogería con agrado las palabras de una «amarga bestia de fardo» sobre estas modernidades? Pero no es bueno poner reparos en medio de la gracia.

«The English Essayist. Francis Bacon to George Saintsbury»,
The Bookman. The Christmas Number. Vol. 65, Nº 387.
London, Hodder and Stoughton, December, 1923,
pp. 149-152.

1 Se trata de unos versos de George Saintsbury para Frederick James Furnivall, que estaba por cumplir setenta y cinco años de edad. Están fechados en Edimburgo, 1899. Con el título «S. G. to F. J. F.», fueron publicados en *An English Miscellany, Presented to Dr. Furnivall in Honour of his Seventy-fifth Birthday*. Oxford, Clarendon Press, 1901, p. 2.

2 El tercer volumen de sus ensayos reunidos lleva por título *Miscellaneous Essays,* e incorpora algunos de cocina como «The Cookery of the Grouse» y «The Cookery of the Partridge». En 1920, Saintsbury publicó *Notes on a Cellar-Book* [*Notas sobre un libro de bodega*].

3 Max Beerbohm.

Sobre los ensayos
(1929)

Gilbert Keith Chesterton

G. K. Chesterton nació en Kensington, Londres, en 1874. De joven estudió dibujo y pintura en la Slade School of Fine Art, y adquirió la suficiente destreza como para ilustrar varias de sus propias obras. En 1901 se casó con la anglicana Frances Blogg. Aconsejado por el párroco John O'Connor e influenciado por sus amigos Hilaire Belloc y Maurice Baring, ingresó formalmente al catolicismo en el año 1922. Fue novelista, historiador, polemista. Publicó notas en diversos periódicos y hasta fundó el suyo propio en 1925, *G. K.'s Weekly*. Aunque es mayormente conocido por sus relatos policiales protagonizados por Father Brown, cultivó los más diversos géneros literarios. Algunas biografías aseveran que escribió más de 4000 ensayos, recopilados en libros como *Heretics* (1905), *Orthodoxy* (1908) *The Victorian Age in Literature* (1913) *Utopia of Usurers and other Essays* (1917) y *The Uses of Diversity* (1920).

En la siguiente reflexión, presenta al ensayo como una serpiente, por su versatilidad y movimiento. Luego postuló la siguiente oposición: «El hombre medieval pensaba en términos de *tesis*, mientras que el hombre moderno

piensa en términos de *ensayo*». Fue publicado en el semanario *The Illustrated London News*, el 16 de febrero de 1929 y recogido al año siguiente en *Come to Think of It*, de donde lo tomo para su traducción.

Hay estados de ánimo oscuros y mórbidos en los que estoy tentado a considerar que el *mal* volvió a entrar en el mundo en forma de *ensayos*. El ensayo es como la serpiente, suave, grácil y de fácil movimiento, también vacilante o errante. Además, supongo que la propia palabra *ensayo* tenía el significado original de *estar probando*. La serpiente era, en todo el sentido de la palabra, tentativa. El tentador siempre está tanteando su camino, y averiguando cuánto aguantan los demás. Ese aire engañoso de irresponsabilidad alrededor del ensayo es muy encantador bajo su apariencia de estar desarmado. Pero la serpiente puede golpear sin garras, como puede correr sin piernas. Es el emblema de todas las artes que son elusivas, evasivas e impresionistas, y que pasan de un matiz a otro. Supongo que el ensayo, al menos en lo que respecta a Inglaterra, fue casi inventado por Francis Bacon. Así lo creo. Siempre pensé que era el villano de la historia inglesa.

Tal vez sea bueno explicar que no considero realmente a todos los ensayistas como hombres malvados. Yo mismo he sido un ensayista, he intentado serlo o así lo pretendí. Tampoco me desagradan en absoluto los ensayos. Quizás mi mayor placer literario sea leerlos; después de necesidades realmente serias del intelecto como las historias de detectives y los tratados escritos por locos. No hay mejor lectura en el mundo que algunos ensayos contemporáneos, como los de Edward Verrall Lucas o Robert Lynd. Y aunque, a diferencia de ellos, yo soy bastante incapaz de escribir un ensayo realmente bueno, el motivo de mi oscura sugerencia no es una envidia o unos

celos diabólicos. Es simplemente un gusto natural por la exageración, cuando se trata de un punto demasiado sutil para permitir la exactitud. Si se me permite imitar el tono tímido y vacilante del verdadero ensayista, me limitaré a decir que hay algo en lo que digo. Hay realmente un elemento en las letras modernas que es a la vez indefinido y peligroso.

Lo que quiero decir es lo siguiente. La distinción entre ciertas formas antiguas de la literatura y ciertas otras relativamente recientes es que las antiguas estaban limitadas por un propósito lógico. El drama y el soneto eran del tipo antiguo; el ensayo y la novela son del nuevo. Si un soneto se sale de la forma establecida, deja de ser un soneto. Puede convertirse en un salvaje e inspirador espécimen de verso libre, pero no hay que llamarlo soneto por el hecho de que no tengamos otro nombre para llamarlo. Pero en el caso del nuevo tipo de novela, muy a menudo hay que llamarla novela porque no hay otro nombre con que llamarla. A veces se le llama novela cuando apenas es una narración. No hay nada que la pruebe o la defina, excepto que no está organizada como un poema épico y, a menudo, incluso tiene menos historia. Lo mismo ocurre con el ocio y la libertad aparentemente atractivos del ensayo. Por su propia naturaleza, no explica con exactitud lo que intenta hacer y, por lo tanto, escapa al juicio decisivo sobre si realmente lo ha hecho. Pero en el caso del ensayo existe un peligro práctico, precisamente porque a menudo trata de cuestiones teóricas. Siempre se trata de asuntos teóricos sin la responsabilidad de ser teóricos, o de proponer una teoría.

Por ejemplo, se dicen muchas cosas, a veces sin sentido, en favor y en contra de lo que se suele llamar me-

dievalismo. También se dice cualquier tontería a favor y en contra de lo que se llama modernismo. En ocasiones he tratado de hablar con un poco de sentido común, y resultó que me han atribuido muchos disparates. Pero si alguien quisiera una prueba real y lógica que realmente distinga el estado de ánimo medieval del moderno, podría afirmarse lo siguiente. El hombre medieval pensaba en términos de *tesis*, mientras que el hombre moderno piensa en términos de *ensayo*. Sería injusto, tal vez, decir que el hombre moderno solo ensaya pensar; o, en otras palabras, que hace un intento desesperado por pensar. Pero es muy cierto que el hombre moderno a menudo solo ensaya llegar a una conclusión, o cuanto menos eso intenta. Mientras que el hombre medieval creía que apenas valía la pena pensar, a menos que pudiera llegar a una conclusión. De ahí que tomaba una cosa definida, a la que llamaba *tesis*, y se proponía demostrarla. Por eso Martín Lutero, un hombre muy medieval en la mayoría de los sentidos, clavó en la puerta las tesis que se proponía demostrar. Mucha gente supone que con esto estaba haciendo algo revolucionario, e incluso modernista; cuando, en realidad, no hacía más que lo que todos los demás estudiantes y doctores medievales habían hecho desde el crepúsculo de la Edad Media. Si alguien realmente modernista intentara hacerlo, probablemente descubriría que nunca había organizado sus pensamientos en forma de tesis. Pues bien, es un error suponer, por lo que a mí respecta, que se trata de restaurar el rígido aparato del sistema medieval. Pero sí creo que el ensayo se ha alejado demasiado de la tesis.

Hay una especie de cualidad irracional e indefendible en muchas de las brillantes frases de los ensayos más

hermosos. No hay ningún ensayista que me guste más que Stevenson; y probablemente no haya ningún hombre vivo que admire a Stevenson más que yo. Pero si tomamos alguna frase favorita y citada con frecuencia, como «viajar esperanzado es mejor que llegar»[1], veremos que da pie a todo tipo de sofismas y sinrazones. Si se puede enunciar como tesis, no se puede defender como pensamiento. Un hombre jamás viajaría esperanzado, si pensara que la meta puede decepcionarlo, en comparación con el viaje. Se puede sostener que el viaje es más agradable; pero en tal caso no se lo puede llamar esperanzador. Porque se supone que el viajero espera el fin del viaje, no solo su continuación.

Ahora, por supuesto, no quiero decir que este tipo de agradables paradojas no sean literarias; y debido a ellas el ensayo tiene un lugar en la literatura. Así como existe el viajero meramente ocioso y errante, aquí también hay lugar para el ensayista meramente ocioso y errante. El problema es que los ensayistas se han convertido en los únicos filósofos éticos. Los pensadores errantes se han convertido en los predicadores errantes, y en nuestro único sustituto de los frailes predicadores. Y aunque nuestro sistema sea materialista o moralista, escéptico o trascendental, necesitamos algo más que un sistema. Después de una cierta cantidad de vagabundeo, la mente quiere llegar o volver a casa. Una cosa es viajar con esperanza y decir, medio en broma, que es mejor que llegar. Otra cosa es viajar sin esperanza, porque uno sabe que nunca llegará.

1 Stevenson, Robert Louis (1878) «El Dorado», *Virginibus Puerisque*. London, C. Kegan Paul & Compay, 1881, p. 190.

Me sorprendió la misma tendencia al releer algunos de los mejores ensayos jamás escritos, que disfrutó especialmente Stevenson: los ensayos de Hazlitt. «Se puede vivir como un caballero con las ideas de Hazlitt», como comentó el señor Augustine Birrell[1]; pero incluso en ellas vemos el comienzo de este temperamento inconsistente e irresponsable. Por ejemplo, Hazlitt era un radical y criticaba constantemente a los conservadores por no confiar ni en los hombres ni en las multitudes. Creo que fue él quien sermoneó a Walter Scott por un asunto tan insignificante como hacer que la turba medieval de Ivanhoe se burlara de forma poco generosa de la retirada de los templarios. En cualquier caso, de cualquiera de sus pasajes, uno podría deducir que Hazlitt se ofreció como amigo del pueblo, aunque se ofreció furiosamente como un enemigo del público. Cuando comenzó a escribir sobre el público, describió exactamente el mismo policéfalo monstruo ignorante, cobarde y cruel que los peores conservadores llamaban la multitud. Ahora bien, si Hazlitt se hubiera visto obligado a exponer sus ideas sobre la democracia como las tesis de un escolar medieval, habría tenido que pensar con mucha más claridad y proceder con mayor decisión. Dejaré la última palabra al ensayista; y admito que no estoy seguro de que hubiera escrito tan buenos ensayos.

«On Essays»,
Come to Think of It. A Book of Essays.
London, Methuen & Company, 1930, pp. 1-5.

1 Birrel, Augustine (1902) *William Hazlitt*. London, New York; Macmillan & Company.

Un ensayo sobre los ensayos de ensayos (1929)

Hilaire Belloc

Hilaire Belloc nació en 1870 en la comuna francesa La Celle-Saint-Cloud, Isla de Francia. Su padre murió dos años más tarde y su madre se trasladó a Inglaterra con sus hijos. Hilaire creció en la aldea de Slindon, West Sussex. Se educó en la Escuela del Oratorio de John Henry Newman, en Birmingham. Luego cumplió con el servicio militar como ciudadano francés; ingresó como estudiante de historia en el Balliol College, Oxford, y en 1901 se nacionalizó británico. Se convirtió en orador, poeta, ensayista y en un ferviente católico. Nada de eso se interrumpió cuando dedicó algunos años de su vida a la política. También fue amigo de G. K. Chesterton, con quien colaboró en varios textos. Su obra es vasta y diversa, entre la que también se encuentran libros para niños. Entre sus compilaciones de ensayos cabe mencionar *On Nothing and Kindred Subjects* (1908), *On Everything* (1909), *On Anything* (1910), *This and That and the Other* (1912), *On* (1923), *A Conversation with an Angel and other Essays* (1928), *The Silence of the Sea and other Essays* (1941).

Aunque no menciona directamente a Virginia Woolf —quien no lo había tratado muy bien en «El ensayo mo-

derno»— daría la impresión que quiso discutir con ella, y en especial con sus dos textos dedicados al ensayo. Pero más allá de los aspectos en que concuerdan o se distancian, al ocuparse de estos dos ensayos de Woolf, Belloc inauguró, quizá, la larguísima senda de reflexiones que se ocupan de los ensayos sobre el ensayismo. Este texto fue escrito en 1929 y recogido por Patrick Cahill en *One Thing and Another* (1955), de donde lo tomo para su traducción.

Ha habido una linda disputa últimamente —que quizá estará olvidada cuando aparezcan estas páginas, pero no importa— entre los que escriben ensayos y aquellos que han escrito un ensayo o dos para demostrar que la escritura de ensayos es inútil. Estos últimos parecen estar particularmente molestos por la abundancia de ensayos en la generación actual. Dicen que ha sobrepasado todos los límites y nos está ahogando bajo un diluvio.

Antiguamente, el ensayo aparecía aquí y allá en algún majestuoso semanario. Luego dignificó una vez por semana algunos de los más solemnes diarios. Después apareció en otro, y luego en otro más vulgar. Entonces, no una vez a la semana, sino dos veces por semana en estos últimos, hasta que al final, todos los días. Y ahora dicen que está en todas partes. Y los enemigos del ensayo —o al menos de este exceso, esta avalancha, este regimiento monstruoso de ensayos— están particularmente molestos por la reunión de estos mismos ensayos en pequeños libros, a los que consideran un pecado aún más impactante contra el gusto. Ya es suficientemente malo para la vida de uno —dicen— parlotear repetidas veces semana tras semana, o incluso día tras día, pero se le puede disculpar —¡pobre diablo!— porque lo necesita para ganarse la vida. Lo que resulta absolutamente imperdonable es dar a esta tontería la dignidad de las tapas y colocarla sobre un estante.

Los enemigos del ensayo moderno, luego, dicen que no se pueden encontrar suficientes asuntos para una producción tan excesiva y así sucesivamente. Permítaseme

aquí, de una vez, romper con esta convención moderna y decir que soy un buen testigo, e incluso que estoy en una buena posición para alegar en favor del asunto. He escrito este tipo de ensayo durante muchos y agotadores años. Conozco el motivo, el método y la debilidad del ensayo, pero también todo lo que se puede decir a su favor. Y creo que, después de todo, hay que apoyar la práctica moderna.

Desde luego que no digo esto con entusiasmo. Sin duda que para la literatura y para el lector casual, que lee demasiado, sería mejor que la producción fuera menor. Sin duda sería mejor para el escritor, si pudiera restringir esa producción. Pero sé que, en primer lugar, el nivel sigue siendo muy alto en este país —donde hay una docena de cosas semejantes convertida en cualquier otra cosa—, y el hecho mismo de que se mantenga elevado es un argumento a favor del género. Porque un nivel adecuado, mantenido en cualquier forma de escritura, debe ser prueba de que hay material y esfuerzo suficiente para esa forma, que existe una necesidad de esa forma de alimentación y que, por lo tanto, se suministra.

Nuestros ensayos modernos pueden compararse a la conversación, sin la cual la humanidad nunca ha estado satisfecha. Ella es siempre diversa —aunque se mueve continuamente a través de los mismos temas— y encuentra en la infinita multiplicidad del mundo una cuestión interminable para el debate y la contemplación. Pueden compararse con la conversación, incluso, aunque carezcan del valor principal de ella: la respuesta, que es la opinión del otro. Eso no se puede evitar. Pero me imagino que el lector de algún modo repone eso en su propia mente, por los movimientos de apreciación o indigna-

ción con que recibe lo que se le pone delante. De hecho, a veces su indignación lo mueve a dar libre curso a su protesta; aunque me temo que el correspondiente placer no recibe la misma oportunidad de expresión. Advierto, desde luego, sobre todo en los periódicos de hoy en día, un continuo de cartas cuyos corresponsales aprueban, por lo general, los pronunciamientos más horriblemente trillados, o aquellos que se han puesto a la orden del día, como parte de una campaña de propaganda o de alguna iniciativa del propietario de la publicación. Sospecho de esas cartas. Creo que están arregladas. Pero las cartas de indignación son ciertamente genuinas, y los editores reciben muchas más de las que imprimen. Cuando estas cartas desaprueban lo que yo mismo he escrito, casi siempre estoy de acuerdo con ellas.

Yo también puedo dar testimonio como lector de ensayos de otros autores, porque este tipo de materia, en la prensa moderna, me produce menos repugnancia que cualquier otra. Sí, lo prefiero incluso a asesinatos. Y no puedo decirle lo mucho que lo prefiero a los ignorantes comentarios sobre los asuntos de Europa o la basura convencional de lo doméstico: la presentación de pequeños hombres como si fueran grandes, de la mentira como si fuera verdad, de la ficción como si fuera realidad.

En cuanto a la escasez de asuntos a ensayar, no veo ninguna señal de ello en absoluto. Si considero a cualquier persona de esa media docena que leo regularmente, mis colegas en este mismo comercio, puedo nombrar a uno, exceptuándome a mí, que tiende a la repetición. Y no hay ninguna razón por la cual un hombre tan leído, todavía activo y disfrutando de viajes ocasionales —por no hablar de la infinita experiencia de la vida cotidiana—,

deba carecer de un tema para ensayar. Los temas son infinitos. El peligro no radica en el agotamiento de la materia, sino en la fosilización de la forma. Tampoco encuentro mucho rastro de *eso* en mis contemporáneos.

De hecho, encuentro la falta contraria en el ensayo inglés de hoy en día, que es la restricción de la materia. Hay secciones enteras, del mayor interés para el hombre, que son evitadas por convención. Hasta hace muy poco, por ejemplo, cuando un grupo de periódicos rompió valientemente el hielo, estaba prohibida la discusión de las verdades últimas y de si esas verdades podían descubrirse o afirmarse; en otras palabras, la discusión sobre lo que genéricamente se denomina *religión*. Ahora que el hielo *se ha roto*, los editores han descubierto —un poco para su asombro, creo— que el pionero tenía razón: que no hay nada que apetezca más al público que la teología.

Otra forma de restricción es la ausencia de un abogado del diablo, y esa ausencia está más marcada y tiene peor efecto aquí que en el extranjero. El punto de vista *realmente* impopular, o *realmente* inusual, no puede quedar impreso en las páginas de circulación general. Y eso significa la ausencia de roce creativo, porque el conflicto es la madre de todas las cosas. De hecho, la oposición está permitida en las publicaciones pequeñas, oscuras, que no se dedican a ninguna otra cosa. Pero eso no es de gran servicio público. Lo que sería de servicio público es la discusión entusiasta y general, y la presencia permanente de argumentos y hechos, que el público no se permite llevar adelante.

Tómese un punto tan simple como eso del comunismo. Es un tema muy vivo en nuestro tiempo. Es una amenaza activa en la república francesa, y triunfante en

la rusa; se trata de un tema de ansiedad inmediata para todos los gobiernos de Europa, y aunque tiene menos lugar aquí que en cualquier otro país industrializado, incluso aquí impregna indirectamente una amplia área del pensamiento. Pero para verlo expresado —para haber dicho en su favor todo lo que puede decirse en su favor—, hay que recurrir a las pequeñas publicaciones que son ignoradas por los principales periódicos y revistas. En estos últimos nunca se tiene la posición comunista plena y firmemente expuesta. Se la obtiene si se la fuerza, pero sin definiciones y sin detalles concretos; uno siente que ella siempre estuvo ahí en el fondo, y nunca se nos ha permitido verla.

Que nadie se haga ilusiones de que se puede escuchar a la oposición, porque ciertos puntos de vista supuestamente impopulares aparecen a veces en los llamados ensayos *atrevidos* o *paradójicos*. Estos *nunca* son una verdadera oposición. Son siempre una broma o, lo que es peor, una forma de lisonja demagógica que consiste en decirle a la gente lo que realmente piensa, pero que no se habían atrevido a pensar hasta ahora. En las letras inglesas de hoy día no tenemos ninguna oposición verdadera, y las letras inglesas están mucho peor por esa falta.

«An Essay upon Essays upon Essays» (1929),
One Thing and Another. A Miscellany from his Uncollected
Essays selected by Patrick Cahill.
London, Hollis and Carter, 1955, pp. 11-14.

Un ensayo sobre ensayos (1930)

John Collings Squire

John Collings Squire nació en 1884 en la ciudad portuaria de Plymouth, Devon, Inglaterra. Fue poeta, historiador, ensayista. De joven se unió a la *Social Democratic Federation*. También fue editor literario de la revista *New Statesman* y, desde 1919, editor del *London Mercury*, una de las más influyentes revistas de entreguerras. En 1933 fue nombrado *caballero* y, al dejar la edición de *London Mercury*, en 1934, comenzó a trabajar para el prestigioso sello editorial Macmillan. Su pasión por los quesos —en especial por el Stilton— lo estimuló a editar *Cheddar Gorge: A Book of English Cheeses*, en 1938. Entre sus libros de ensayos —algunos de los cuales publicó bajo el pseudónimo de Solomon Eagle— cabe mencionar *Books in General* (tres series), *Life and Letters* (1920), *Books Reviewed* (1922) y *Essays at Large* (1922).

A principios de la década de 1930, Frederick Joseph Harvey Darton compiló, para *The Argonaut Press*, una serie de cuatro volúmenes de ensayos titulada *Essays of the Year*. Squire escribió la introducción al primero de esos volúmenes, «An Essay on Essays», en el que advirtió la diversidad de sentidos concitados en la palabra *ensa-*

yo, aunque «esa tentación de agotar un área del conocimiento para decir la última palabra, para usurpar los privilegios de la Providencia y saber todo, es algo que el ensayista resiste, en la medida que sea un verdadero ensayista».

Si consideramos todo el campo de la literatura, tanto la antigua como la nueva, el término *ensayo* no parece haber sido definido de forma muy satisfactoria. El *Oxford Dictionary* nos proporciona una definición de aspecto algo superficial y no nos sirve demasiado: «Una composición de extensión moderada sobre cualquier tema en particular, o rama de un tema; originalmente insinuaba lo inacabado, "una pieza irregular e indigesta" (Samuel Johnson); pero ahora se dice de una composición de estilo más bien elaborado, aunque de alcance limitado»[1]. Esta definición, no obstante ser una pieza en inglés, es tan torpe como nebulosa. Eso de «extensión moderada» no es demasiado específico; ni tampoco el «más bien elaborado»; y en cuanto al «ahora se dice», me parece que es una afirmación que debe ser analizada. Por último, ¿por qué «*aunque* de alcance limitado»?; ¿acaso no se han hecho tallados en carosos de cereza? Sin embargo, aquí estamos: la definición es vaga debido a los vagos contornos de la cosa definida.

Hay un ensayo sobre la población y otro sobre el queso —este último del señor Chesterton, que comienza con las líneas: «Stilton, deberías estar viviendo a esta hora, y así es como eres»[2]—. Hay un ensayo sobre los principios

1 *The Oxford English Dictionary*. Vol. 3. D-E. Oxford, The Clarendon Press, 1933, p. 293. La definición que cita Squire es la octava y última acepción del término *essay*.

2 Chesterton, Gilbert Keith (1912) «The Poet and the Cheese» [«El poeta y el queso»], *A Miscellany of Men*. London, Methuen & Company, p. 6. El Stilton es un queso azul típico de la gastronomía inglesa.

de las turbinas y otro, más romántico que técnico, sobre cómo levar anclas. Charles Lamb escribió un ensayo sobre el cerdo asado y otro sobre los niños que nunca le nacieron; Lord Macaulay escribió, con mayor extensión, un ensayo sobre Lord Burghley; y Lord Bryce —con mayor extensión aún, aunque sin duda «moderada»—, un ensayo sobre el sacro Imperio Romano, que fue publicado como un libro: un libro de extensión moderada. Para un erudito, la palabra *ensayo* sugiere algo bien sesudo sobre tensiones o fluxiones, ricamente adornado con letras griegas, logaritmos y signos que remitan a las raíces. A otro erudito, le sugiere una reflexiva y bien anotada compilación de treinta mil palabras sobre el Concilio de Trento, cuyo propósito principal es ganarse un premio o una beca. Y para un erudito algo más humilde, en cambio, el término evoca instantáneamente una imagen de sí mismo leyendo un breve y débil documento epigramático sobre «Las causas de la grandeza de Cromwell» a un tutor suspicaz. Y también hay millones de jóvenes para quienes la palabra significa una página de pensamientos banales, producidos con agonía, sobre «Dónde fui de vacaciones».

Percibiremos una ligera reducción, ahora, si pensamos en la palabra *ensayista*, en lugar de la palabra *ensayo*. Los científicos puros, los filósofos, los economistas y los historiadores no se sienten aludidos. Nadie, a pesar de la fama de su alarmante ensayo, pone al reverendo Malthus entre los ensayistas del renacimiento romántico, junto a Lamb y Hazlitt; incluso Matthew Arnold, a pesar del mérito y la celebridad de los llamados *ensayos de crítica*, sería probablemente omitido de cualquier lista de ensayistas ingleses. Esa lista, comenzando con Bacon —que

deriva de Montaigne, el padre de todos—, contendría los nombres de Cowley y Addison, de Steele y Johnson, de Hazlitt y Lamb, y de muchos modernos. Y se encontraría que todos estos escritores tienen ciertas cualidades en común, aunque la importancia proporcional de estas cualidades pueda variar de uno a otro. La personalidad es notoria, en primer lugar; también lo es una discursividad que permite introducir cualquier pensamiento, anécdota o cita entretenida, siempre que pueda hacerse aparecer arraigada a su entorno, aunque sea ligeramente. Por regla general, los ensayos de estos autores no son sistemáticos ni exhaustivos: se asemejan más al bosque enmarañado que al prolijo jardín. El humor no está excluido de ellos y, aunque pueden ser instructivos, su principal objetivo es el deleite.

¡Pero veamos un ejemplo! Mucho más que eso, el presente ensayo demostrará, en sí mismo, no ser un verdadero ensayo. La adusta sombra del planificador y el clasificador ya se cierne sobre él. No se ha permitido ningún seto para flores casuales, no se ha dicho nada irresponsable, ni una broma ha iluminado el sombrío paisaje del sentido común[1]; empezamos a sospechar de la existencia de una sinopsis preliminar, con su A, B, C y A1, B1, C1, sus paréntesis y corchetes, sus notas de exordio y perorata sinóptica, una cosa rígidamente diseñada para aferrarse bien a una base sólida, para que no se omita ninguna consideración importante y nadie más que un aguerrido crítico pueda atreverse a perforar el argumento. Esa tentación de agotar un área del conocimiento para decir la

1 A la palabra *landscape* (*paisaje*), Squire pone a pie de página la palabra *landskip,* que sería una forma arcaica de *landscape,* y anota: «"Landskip" quizá indicaría "estilo más bien elaborado"».

última palabra, para usurpar los privilegios de la Providencia y saber todo, es algo que el ensayista resiste, en la medida que sea un verdadero ensayista. Johnson, en la sobriedad de sus artículos breves, estaba en el flanco más lejano de ese brillante anfitrión; Hazlitt está bien en el medio; Lamb, que odiaba a los esquemáticos —a menos que fueran fantásticos en un grado cómico—, y amaba principalmente las perpetuas sorpresas como las de Thomas Fuller y Thomas Browne, es el verdadero ensayista en su forma más pura, un excursionista, un vagabundo, un amante de lo particular más que de lo general, una criatura de un estado de ánimo camaleónico, que logra que sus páginas adquieran una textura de diversos tintes. Concibió un ensayo como «Dream-Children»[1] —de un hombre realmente culto, de preferencias escocesas, con un afán de exactitud y explicaciones adecuadas—, ¡un ensayo al que James Mill y Jeremy Bentham le concederían sin reservas ese nombre! Los anales de la literatura serían registrados en busca de ejemplos paralelos; se enviaría un cuestionario a mil personas pidiéndoles que describan a los niños, si los hubiera, de sus sueños, con notas relativas a las circunstancias concebidas como favorables o desfavorables para la generación de tales sueños; y luego comenzaría la tabulación. El treinta y dos por ciento de los hombres y el cuarenta y cinco por ciento de las mujeres parecen anhelar[2], en un promedio de once veces al año, un solo niño por nacer —el niño

1 Lamb, Charles (1822) «Dream-Children; A Reverie» [«Niños del sueño: un ensueño»]. *Elia*. London, Printed for Taylor and Hessey, 1823.

2 Cifras sujetas, por supuesto, a una posible corrección cuando el Dr. Schultz de Gottingen haya completado su investigación estadística mucho más exhaustiva. [Nota de Squire]

anhelaba ser, con ambos sexos, un varón en el cincuenta y uno por ciento de los casos y una niña en el cuarenta y nueve por ciento—. Dos niños están presentes en los ensueños del cuarenta y siete por ciento de los hombres y del veintiuno por ciento de las mujeres. Las causas más importantes que se pueden descubrir del anhelo son, en el orden indicado, la alteración de la glándula mastoidea, la dieta imprudente y la lectura de un notorio ensayo del inestable, aunque bien dotado, Charles Lamb. El resto de testigos insisten obstinados en jugar cariñosamente con los pensamientos de los niños, porque en realidad desearían haberlos tenido: esta visión es, por supuesto, un error vulgar, completamente superficial, y basado en un completo desconocimiento de las operaciones tanto del subconsciente como del conducto alimentario.

¿Dónde estábamos?... Bueno, no importa. Lo que yo quería decir era esto. La noción de un ensayista cambia de una edad a otra. En términos generales, cualquier generación en particular puede considerar un típico ensayista a un hombre que practica la forma, o una de las formas, de ensayo más cultivada en su tiempo. Y aquí nos encontramos con el determinante económico. El típico ensayo de nuestra época es diferente de sus predecesores en varios aspectos. En primer lugar, se produce normalmente para llenar la columna de un diario o la página de un semanario, y es el trabajo de un periodista literario, en tiempos en que el periodismo literario se ha convertido en una profesión de *tiempo completo*. El señor Max Beerbohm, sereno en su apartada torre, puede dejar que una concepción tome forma y madure lentamente, puede esbozar un ensayo, puede hacerlo «más bien elaborado», puede guardarlo en un cajón como un pescador

devuelve un pez inmaduro al río, puede sacarlo de vez en cuando, agregar un párrafo aquí, suprimir una frase allá, después de una larga reflexión, sustituyendo una palabra trillada por una en la que nadie más que él podría haber pensado, y finalmente puede *liberar* la cosa perfecta para un mundo que, después de tanto tiempo, ya casi había perdido la esperanza de volver a leer algo suyo. Pero, si imitáramos hoy en día a nuestros antepasados que sacaron a la luz a *los ensayistas británicos* de *The Spectator*, *The Tatler*, *The Idler*, etcétera, y publicáramos una colección igual de voluminosa, pocos de nuestros practicantes vivos del arte se encontrarían con ensayos tan largos como los del señor Beerbohm o tan cuidadosamente escritos. La diferencia entre su trabajo y la del más brillante de sus contemporáneos es como la diferencia entre un cuadro de Vermeer y un boceto de Phil May[1]. Pero, después de todo, ¿por qué no reconocer la diversidad de tipos y disfrutar de ambos? Podemos sospechar, o incluso saber, que un regular ensayista que conocemos se sienta a hacer su habitual ensayo semanal unas horas antes de entregarlo, rezonga porque no tiene un tema, mira febrilmente los periódicos con la esperanza de encontrar uno, trata desesperado de recordar si estaba hablando de algo útil en el almuerzo, entonces recuerda que dio una vuelta en autobús ayer, y escribe sobre eso, o si no se resigna a que carece por completo de alguna idea y escribe sobre esa carencia. Sin embargo, ¿por qué una queja *a priori*? Hay un ensayo en el proverbio *antes que juzgar hay que probar*. Trabajando incluso en estas condiciones, algu-

1 Johannes Vermeer fue reconocido como uno de los más grandes pintores del arte barroco neerlandés; mientras que Phil May fue un caricaturista inglés, célebre por la austeridad de sus bocetos.

nos de nuestros contemporáneos han escrito —aunque la desigualdad en la producción es inevitable— breves composiciones en prosa de la más deliciosa que registre nuestro idioma: composiciones llenas de humor, ingenio, ternura, sagacidad, fantasía, con páginas de descripciones tan buenas como las mejores de Stevenson, de un capricho tan divertido como el de Sterne, y de escritura tan sostenida que su grave elocuencia puede permanecer sin avergonzarse junto a la despedida de Raleigh en *History of the World*.[1] No me atrevo a sugerir cuál de nuestros ensayistas más populares, que incluyen a los señores Belloc, Chesterton, Lynd, Lucas, Gardiner, Milne, Priestley, Knox, Gould, Brown —ojalá pudiera recordar más: hay seguridad en los números— en ocasiones han escrito con tanta prisa como he mencionado: conjeturaría con demasiada precisión, incluso, que aquello que se pretende como un gran tributo podría considerarse difamatorio. Pero me veo obligado, sin prejuicios —frase que creo supersticiosamente que es, en casi cualquier conexión, un amuleto legalmente reconocido—, a mencionar sus nombres, ya que, como cuerpo, han enriquecido mi propia vida, como deben haber enriquecido la vida de otros tantos miles de personas. Los más fastidiosos a veces se quejan de ellos; pero la respuesta es que *a caballo regalado no se le mira los dientes*.

Ese es el segundo o tercer proverbio penosamente familiar que he citado: este ensayo, que escapó por poco de la Escila de lo sistemático, ahora se está arremolinando en la Caribdis de lo sentencioso. Bacon era bastante sentencioso; pero al menos acuñó sus propias frases. ¿Qué

1 Raleigh, Walter (1614) *The History of the World* [*La Historia del Mundo*]. London, Printed for Walter Burre.

haría Charles Lamb ante este dilema? Ponderarlo, tal vez, antes de una defensa de las frases comunes; pero no, eso suena más a Chesterton, que defenderá cualquier cosa, especialmente lo indefendible, pero con una habilidad tan milagrosa que, en este caso, haría que las viejas lámparas parezcan nuevas. Pensad en el noble caparazón en el que los caballos de regalo, recompensa de paladines, saltarían por sus páginas, con oriflamas al viento y clarines sonando. Creo que puedo oír al señor Belloc describiendo una aventura con un caballo, un caballo bruto, presentado por un hombre rico: tan pronto como se acercó a su boca lo mordió: «Esto es verdad. Lo creas o no, es asunto tuyo». Y el señor Lynd, con referencias a los caballos del *Golden Bough*,[1] y, como no acepta nada sin cuestionar, la oportuna sugerencia de que si los troyanos hubieran examinado la boca del más notable de todos los caballos de regalo, se habrían ahorrado un gran problema.

Los gallos están cacareando y yo debo irme a la cama. Si tuviera una copia de este libro, debería llevármela y leerla. Desgraciadamente, en el momento de escribirlo, no existe.

«An Essay on Essays»,
Essays of the Year (1929-1930).
London, Argonaut Press, 1930, pp. IX-XVIII.

1 Frazer, James (1890) *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* [*La rama dorada. Magia y religión*]. London, Macmillan.

El ensayo
(1931)

Robert Wilson Lynd

Robert Wilson Lynd nació en Belfast, Irlanda del Norte, en 1879, en el seno de una familia presbiteriana. Estudió en el Royal Belfast Academical Institution y luego en la Queen's University Belfast. Se mudó a Londres en 1901. Entre su entorno de amistades se encontraban J. B. Priestley, Hugh Walpole y James Joyce. Ejerció el periodismo y fueron muy influyentes sus ensayos semanales para *The New Stateman* entre 1913 y 1945, compilados en títulos como *The Book of This and That* (1915) *If the Germans Conquered England* (1917), *The Pleasures of Ignorance* (1921) y otros tantos más. Mientras tanto apareció su controvertido ensayo nacionalista *Ireland a Nation* (1919).

En la presente reflexión, Lynd advierte la difícil tarea de definir y clasificar al ensayo, a menos que nos aferremos al único criterio que rige al género: la calidad del texto. El ensayo admite cualquier extensión y cualquier tema, pero solo triunfa aquel que logra cautivar al lector. Fue publicado como texto introductorio a la tercera compilación de ensayos realizada por Frederick Joseph Harvey Darton, *Essays of the Year, 1930-1931*, de donde lo tomo para su traducción.

Todos los que hasta ahora intentaron una definición satisfactoria de la palabra *ensayo* han fracasado. La razón es bastante simple: un ensayo puede ser casi cualquier tipo de pieza más bien breve y en prosa, a la que no se le pueda atribuir otro nombre. Varios críticos intentaron delimitar el uso de la palabra a piezas cortas, en las que el punto de vista es extremadamente personal, y en las que incluso la filosofía, si aparece, tiene la sangre de la autobiografía en sus venas. Conozco a un crítico admirable que incluso excluiría a Bacon de las filas de los ensayistas sobre la base de que sus ensayos no tienen nada en común con los de Montaigne ni con los de Lamb. No veo nada bueno en una definición que nos obligue a cambiar el nombre de los libros más memorables de escritores como Bacon, Macaulay, Emerson y Matthew Arnold.

Es cierto que si escuchamos a alguien decir que le gustan los ensayos —o que los detesta—, tendremos la sagacidad como para saber que no estaba pensando en *An Essay Concerning Humane Understanding* de Locke[1], o en *An Essay Towards Preventing the Ruin of Great Britain* del obispo Berkeley.[2] Por otro lado, es posible que sea un hombre al que le guste —o deteste— la serie de epigramas de Bacon sobre la Verdad, así como el profundo pozo de recuerdos de «Old China» de Lamb. Los que hablan del *verdadero ensayo*, como si solo un tipo de en-

1 Locke, John (1690) *An Essay Concerning Humane Understanding*. [*Ensayo concerniente al entendimiento humano*]. London.

2 Berkeley, George (1721) *An Essay Towards Preventing the Ruin of Great Britain* [*Ensayo para prevenir la ruina de Gran Bretaña*]. London.

sayo fuera *verdadero*, ignoran el hecho de que incluso el ensayista individual, por regla general, escribe ensayos de más de un tipo. Los ensayos de Addison, por ejemplo, a veces se parecen a la ficción, a veces a los sermones, a veces a estudios críticos, y a veces son las expresiones de una mente humorística sobre las locuras de la época o las locuras de todos los tiempos. En *The Spectator*, Addison reivindicó la absoluta libertad para escribir como quisiera sobre cualquier tema que le interesara. Si sus ensayos han sobrevivido, no es porque se ajusten al *verdadero ensayo*, sino porque era capaz de hablar como un hombre que está a gusto y en buena compañía, sobre una diversidad de temas en una variedad de estados de ánimo, graves y alegres, anecdóticos y filosóficos. Por lo tanto, me parece que no existe el *verdadero ensayo* de la misma manera que no existe la *verdadera carta*. La única división razonable de los ensayos es separarlos en buenos, malos e indiferentes. Y en esto hay que reconocer que la mayoría de los ensayos, como la mayoría de los poemas y de las novelas, son malos o indiferentes.

Considerando que el ensayo es tan difícil de definir, no es de extrañar que los críticos difieran ampliamente en cuanto a la fecha de su origen. La mayoría de las autoridades sostienen que los primeros ensayos fueron escritos por Montaigne en el siglo XVI; pero el señor F. H. Pritchard, en su antología de los grandes ensayos del mundo, se ha remontado hasta el autor del *Eclesiastés*, y cuenta incluso a Aristóteles entre los ensayistas.[1] Tal vez sea un poco extravagante llamar ensayo a un capítulo de

1 Pritchard, Francis Henry (1929) *Great Essays of All Nations. Two Hundred and Twenty-nine Essays from All Periods and Countries*. Londres, Toronto, Bombay, Sydney; George G. Harrap.

un libro de filosofía. Y, sin embargo, se puede argumentar con cierta razón que los primeros ensayos eran a su vez capítulos de filosofía. En el ensayo encontramos que la filosofía se ha vuelto familiar; y Bacon sostenía que, aunque el nombre era nuevo en su época, el ensayo en sí era tan antiguo como Séneca.[1] Los ensayos didácticos, como el elogio de clemencia de Séneca al joven Nerón, no gozan de mucha popularidad hoy en día, pero no por ello dejan de ser ensayos; y, en griego, cuando Plutarco escribe «Sobre tener muchos amigos» o «Sobre el azar», está obviamente practicando el mismo arte que Bacon iba a hacer famoso después en Inglaterra. Montaigne, es cierto, manifestó que no pretendía servir a sus lectores al escribir sus ensayos, como habían hecho los filósofos familiares de épocas anteriores, y que él mismo era el verdadero tema de su libro. Pero nadie puede leerlo sin sentir que en esencia es un retoño de la filosofía. Más que el inventor del ensayo, Montaigne fue quien le dio con su genio una nueva forma. Escribió los primeros ensayos en los que la filosofía y la autobiografía se dieron la mano.

Tampoco, desde su época, el ensayo ha perdido por completo su sabor filosófico y didáctico. Addison fue un moralista de café en gran parte de su obra, y su ambición

1 En una dedicatoria de 1612 a Henry Frederick, príncipe de Gales, Bacon se refirió a sus ensayos como «breves notas, expuestas de forma significativa más que curiosa, que he llamado *Ensayos*. La palabra es tardía, pero la cosa es antigua; pues las *Epístolas a Lucilio* de Séneca, si uno las observa bien, no son más que *ensayos*; es decir, meditaciones dispersas expresadas en forma de epístolas». La dedicatoria, titulada «To the Most High and Excellent Prince Henry [...]», se puede leer en *The Works of Francis Bacon*. Vol. XI. Letters and Life. Vol. IV. Edited by J. Spedding. London, Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1868, p. 340.

era mejorar la sociedad entreteniéndola. El Dr. Johnson escribió sobre temas como la locura y la inconveniencia de la afectación, y los medios adecuados para regular la tristeza. Hazlitt disfrutó de una breve inmersión en la metafísica tanto como de una excursión entre las cosas recordadas. Y así sucesivamente hasta que, en nuestros días, el señor G. K. Chesterton convirtió una y otra vez el ensayo en el vehículo de cualquier idea religiosa, moral y política que le animase cuando se sentaba a escribir. La verdad es que, en contra de la idea común, la inmortalidad del alma es un tema tan bueno para un ensayista como un palo de escoba. Swift fue muy elogiado por haber sido capaz de escribir sobre ese objeto, pero lo más sorprendente es que no haya escrito mejor sobre él.[1] Si el señor Chesterton hubiera escrito un ensayo sobre un palo de escoba, habría florecido como el bastón de Tannhäuser.

Desde que el ensayo se convirtió en una rama del periodismo literario, casi no ha habido tema, desde la inmortalidad del alma hasta los palos de escoba, de los que no se haya ocupado. Su alcance ha sido tan amplio como el de la conversación y, en sus mejores momentos, es una especie de conversación exaltada, ya sea grave o disparatada, evocadora o crítica. Cuando Hazlitt llamó a un libro de ensayos *Table-Talk*, se acercó lo más posible a la definición del ensayo popular de los últimos dos siglos.

Los puritanos literarios se quejan de que el ensayo se ha visto perjudicado al imponérsele al ensayista hablar en las revistas populares, sobre la marcha y en torno a todo tipo de temas, e incluso se nos dice que la longitud del

1 Swift, Jonathan (1710) *A Meditation upon a Broomstick and Somewhat Beside* [*Meditación sobre el palo de escoba*...]. London, Printed for Edmund Curll.

ensayo ha sido dictada por las necesidades del periodismo. Sin embargo, si juzgamos por los resultados, no por las presunciones, encontraremos que el ensayo no ha sido más perjudicado que la obra de teatro o la novela por los requerimientos del productor o del impresor, o por las restricciones impuestas por el inversionista. Si un escritor es bueno, y se le deja libre en su elección de tema y en su elección de tratamiento, su genio encontrará un medio de expresarse libremente dentro de los límites que le han impuesto. Dentro de ciertos límites, la presión externa incluso puede ser útil para el genio del autor. Si no hubiera sido por las exigencias del periodismo, nunca habríamos tenido los *Essays of Elia*. Los ensayos de Lamb —al igual que *The Pickwick Papers*—[1] fueron trabajos por encargo, y es dudoso que, de no ser por la urgencia de los editores, Lamb hubiera tenido el incentivo de escribirlos. Si nunca ha habido un segundo Lamb, no se debe a que las condiciones del periodismo hayan cambiado; es por la misma razón que nunca ha habido un segundo Shakespeare.

A veces se nos recuerda que, mientras a Lamb se le permitía ampliar su tema a voluntad en las páginas de una revista, el ensayista moderno está confinado a un espacio más estrecho en las columnas de los diarios y semanarios. Pero el hecho es que la principal tradición del ensayo inglés siempre ha estado a favor de la brevedad, que Bacon escribió ensayos que serían tachados de *fragmentos* por los defensores de la extensión, y que el propio Lamb quiso que muchos de sus ensayos más deliciosos fueran lo suficientemente cortos para que aparezcan en una revista semanal actual. Hace poco estuve mirando la

1 Dickens, Charles (1836-1837) *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. London.

antología de J. B. Priestley, *Essayists Past and Present*, y no pude encontrar ninguna evidencia de que el ensayo haya disminuido de tamaño desde los días de Steele.[1] «Recollections of Childhood» de Steele ocupa siete páginas de la antología; «A Piece of Chalk» de G. K. Chesterton también ocupa siete. La «Death of Sir Roger de Coverley» de Addison ocupa cinco páginas; «The Mowing of a Field» de Belloc ocupa seis. Los ensayos de Johnson y Goldsmith tienen más o menos la misma extensión. «Old China» de Lamb, que es algo más largo, ocupa diez páginas, pero «My Cousin the Bookbinder» de Lucas ocupa once. Está claro, pues, que no se ha impuesto al ensayista moderno ningún vicio novedoso de la brevedad. Si un ensayista moderno tiene el genio para escribir un ensayo tan bueno como «Old China» tiene todas las oportunidades para hacerlo.

Por otra parte, muchos de los grandes ensayos superan sin duda el límite de las dos mil palabras. No veo cómo se pueda describir la *Religio Medici* sino como un ensayo, y sin embargo llena un pequeño libro. El propio Montaigne amplió la *Apology for Raimund Sebond* hasta la longitud de un librito, mientras que otras veces hizo un ensayo de tan solo una o dos páginas. El «Christ's Hospital Five-and-Thirty Years Ago» de Lamb es aproximadamente tres veces más largo que su «Dream-Children». Hazlitt necesitó un espacio generoso para «The Fight» y para «My First Acquaintance with Poets». Pero es un hecho interesante que, en la época victoriana, cuando los ensayistas aprovecharon el mayor espacio que se les con-

1 *Essayists Past and Present.* A Selection of English Essays, Edited, with an Introduction and Notes by J. B. Priestley. London, Herbert Jenkins, 1925.

cedía, no mostraron ningún avance conspicuo sobre los escritores más breves del siglo XVIII.

Obviamente, es tan imposible establecer reglas para la *extensión correcta* de un ensayo, como lo sería establecer reglas para la *extensión correcta* de una novela. Una buena novela puede ser tan corta como *The Vicar of Wakefield* o tan larga como *La guerra y la paz*. Instintivamente sentimos que hay que trazar una línea en algún lugar, tanto en lo que respecta a la longitud como a la brevedad; pero cuando nos quejamos de que una novela es demasiado corta o demasiado larga, lo que solemos querer decir es simplemente que el novelista no ha llenado su espacio con la energía ardiente del genio. Y lo mismo ocurre con el ensayo. Por su naturaleza debe ser más corto que la novela; y, al igual que un ensayo en una sola frase se convertiría en un epigrama, un ensayo en un gran volumen se convertiría en un tratado o en un libro de reminiscencias. Pero las reglas que rigen su extensión son tan elásticas como las que rigen la extensión de los discursos.

En general, podemos decir con seguridad que un ensayo debe tener una longitud que no aburra a las personas que disfrutan leyendo ensayos, así como no las debe aburrir ni su contenido ni su forma. Esto es todo lo que un hombre precavido quisiera aconsejar si se le pidiera una buena receta para escribir un ensayo. Aunque probablemente sea más difícil escribir una buena receta al respecto que escribir un buen ensayo.

«The Essay», *Essays of the Year, 1930-1931*.
Compiled by Frederick Joseph Harvey Darton.
London, The Argonaut Press, 1931, pp. XI-XIX.

El ensayo
(1932)

Gilbert Keith Chesterton

En este segundo texto, Chesterton subraya el carácter experimental del ensayo, al punto de creer que «un hombre en realidad nunca escribe un ensayo: ensaya escribirlo». Como si el ensayo estuviera en las antípodas de su realización concreta, y en esa misma imposibilidad radicara su esencia. Es en este sentido que lo considera como un producto típicamente moderno, pues, como toda la sociedad de su tiempo, el ensayo «no sabe lo que está tratando de encontrar, y por tanto no lo encuentra». Fue publicado como texto introductorio a la tercera compilación de ensayos de Frederick Joseph Harvey Darton, *Essays of the Year, 1931-1932*, de donde lo tomo para su traducción.

El ensayo es la única forma literaria que confiesa, en su propio nombre, que el impulsivo acto conocido como escritura es un salto al vacío. Cuando los hombres tratan de escribir una tragedia, no la llaman *prueba*. Los que han compuesto doce libros de una epopeya, con sumo trabajo y con su puño y letra, rara vez han creído hacerlo solo a modo de experimento. Pero un ensayo —tanto por su mismo nombre, como por su propia naturaleza— es realmente una prueba y un experimento. Un hombre en realidad nunca escribe un ensayo: ensaya escribirlo.

Resultado de esto es que, si bien hay muchos ensayos famosos, afortunadamente no hay un modelo. El ensayo perfecto jamás ha sido escrito, por la sencilla razón de que, en realidad, *el* ensayo jamás ha sido escrito. Los hombres han tratado de escribir algo para descubrir qué se supone que es. En este sentido, el ensayo es un producto típicamente moderno, y está lleno de futuro y de elogio a la experimentación y la aventura. En otras palabras, al igual que la totalidad de la civilización moderna, no sabe lo que está tratando de encontrar, y por tanto no lo encuentra.

Se me ocurre aquí, por cierto, que todo esto se aplica principalmente a los ensayistas ingleses; de hecho, en este sentido, el ensayo es más bien una cosa inglesa. Por lo que yo recuerdo, los maestros ingleses le piden a un niño que escriba un ensayo, mientras que los maestros franceses le piden que desarrolle un tema. La palabra *tema* contiene horribles sugerencias de relevancia y coherencia. El tema es algo demasiado cercano a la te-

sis. El maestro inglés entiende muy bien a sus alumnos cuando asume que no van a desarrollar un tema, sino a ensayar sobre un tema, un ejercicio de tiro al blanco considerablemente salvaje o de disparos a discreción a un tema. P. G. Wodehouse —cuyas obras de imaginación no caen de forma estricta dentro del género trágico o épico— ha descrito cómo un benevolente noble, cargado con un hijo de nombre Freddie, llamó a ese joven a comportarse, de ser posible, como un ser humano cuerdo y racional; a lo que Freddie respondió, con un fervor solemne: «Le pondré todas las ganas, señor».[1] El ensayista debería ser ese ser humano razonable; el filósofo, un sabio con juicio delicado y, al mismo tiempo, imparcial; el pensador debería considerar un tema; el lógico, exponer una tesis. Pero Inglaterra, esperando que cada hombre cumpla con su deber, no espera tanto como todo esto. Inglaterra sabe que sus queridos ensayistas no serán hombres razonables, sino que solo le pondrán todas las ganas. Es casi emblemático que, para el colegial inglés, un ensayo sea un esfuerzo. Toda su atmósfera está llena de dudas, experimentación y sacrificio. Yo no sé si es el infierno o el cielo, o tal vez solo un pedazo de tierra que será siempre Inglaterra; de cualquier modo, todo este lugar está empedrado de malos ensayos y buenas intenciones.

Por supuesto que hay ensayos que en realidad son temas desarrollados, mientras que hay temas que en realidad son tesis. Representan lo que puede llamarse la Extrema Derecha de la rígida razón y del propósito militante, según el modelo latino. Un modelo del ensayo

1 Wodehouse, Pelham Grenville (1915) *Something New*. New York and Chicago, A. L. Burt, p. 345.

militante o controvertido —y con mayor razón porque no hay ahí mano dura, sino puño de hierro en guante de terciopelo— es el ensayo de Alice Meynell en defensa de la criticada esposa del Dr. Johnson.[1] Las palabras tienen el más suave acento irónico; el mero estilo preserva por completo a la estilista, esa pose especial de deslizarse sobre las cosas sin esfuerzo; pero todo se construye de forma controversial; es tan argumentativo como cualquier discusión en cualquier tribunal de justicia o club de debate. Es incluso un argumento muy eficaz, porque hasta que el ensayo no fue escrito, casi todo el mundo decía exactamente esa tontería de la pobre señora Johnson; y nadie que yo conozca lo ha vuelto a decir desde entonces. Este tema es en realidad una tesis; pero cuando la misma escritora se decide, digamos, a describir en ese mismo inglés elegante el mero efecto del crepúsculo azul resplandeciente en las grietas de las calles de Londres, se ocupa a lo sumo de un tema. Incluso aquí una cierta lógica latina muy suya le impide salirse del desarrollo del tema.

Todos sabemos, sin embargo, que hay ensayos ingleses que son muy ingleses, pero además muy alegres; que en absoluto son menos hermosos porque se retuercen y bifurquen como una carretera inglesa. Entre ellos se encuentran los *Roundabout Papers* de Thackeray y algunos de los mejores ensayos de Belloc, como aquel que contiene una inescrupulosa disertación que promete

1 Elizabeth Porter, veinte años mayor que Samuel Johnson, se casó con él pocos meses después de la muerte de su primer marido. La unión disgustó a ambas familias y Elizabeth fue descrita con acritud por algunos biógrafos de Johnson, especialmente por Thomas B. Macaulay. La defensa de Alice Meynell se puede leer en «Mrs. Johnson». *Essays*. London, Burns & Oates, 1914.

ocuparse de una característica particular de la arquitectura del siglo XVII, luego procede a discutir consigo mismo acerca de las edades respectivas de Charles II y Louis XIV, se amplifica en un panorama brillante de los paisajes de los Pirineos, y termina con un reproche a su pluma, reprendiéndola por haberlo llevado tan lejos del mero título y asunto del ensayo.[1] Las personas son propensas a creer que Belloc es francés, tanto que vale la pena señalar que en este y en muchos otros asuntos es extraordinariamente inglés. Por la prueba verídica de la consistencia literaria y la meticulosidad, había mucho más de francés en la señora Meynell. O tal vez podría sostenerse que algo de esa lucidez latina, que conduce al mencionado escritor a valorar la forma estricta del soneto, en sí misma le permite percibir la ausencia de una forma esencial del ensayo. De todos modos, excepto cuando se endurece por el énfasis militante del debate o la propaganda, el ensayo tiende a ser informe, o en el mejor de los casos, a presentar una variedad muy desconcertante de formas. Pero no puedo dejar de pensar que hay que ser tan inglés como Belloc para disfrutarlo en su forma más informe.

Esta cualidad indefinida aparecería de inmediato si tratáramos de clasificar los tipos específicos bajo un tipo general de ensayo. Los tipos son muchos y las pruebas son muy pocas. Hay una especie de ensayo que consiste en mirar fijamente por la ventana que da al jardín y describir lo que uno ve, pero desde ahí me inhibo por mi completa ignorancia de los nombres de todas las plantas que veo. A veces me he preguntado si se-

1 Belloc, Hilaire, «On "Mailles"». Cf. *Hills and the Sea*. London, Methuen & Company, 1906.

ría posible disimular mi ignorancia bajo una apariencia de conocimiento abstruso, especializado o puramente local, como diciendo: «Esa tórrida y casi terrible flor que se llama, en Persia, *Sangre de reyes*» o «El arbusto que, a pesar de su nuevo nombre científico, todavía me encanta llamar *Judaeus Esuriens*, como lo hicieron los antiguos y queridos naturalistas de fines del siglo XVII» o «La pequeña flor que en Westmoreland siempre hemos llamado *Abotonador de obispo*, aunque tienen otro nombre para ella en el Sur». Es obvio que la misma empresa brillante, e incluso agotadora, podría aplicarse a otro tipo de ensayo: la histórica y arqueológicamente dispersa *causerie*, en la que un nombre nos lleva a otro, y en general a muy poco más. ¿Sería seguro empezar un párrafo diciendo: «El otro día me sumergía en Dion Casio...», o seguir: «para encontrar un paralelo a esto, imagino que deberíamos ir tan lejos como hasta el segundo período de los *Upanishads*», y tal vez concluir: «pero al fin y al cabo, todo esto quizá se encuentra en Escoto Erígena»? Muy pocas personas han leído a Dion Casio o a Erígena; y puede dudarse incluso si los teósofos de edad, a los que todavía se puede encontrar varados en los salones, podrían pasar un examen sobre los documentos de Oriente que acabo de nombrar. Si se hace como parodia, sería una parodia exitosa; porque ciertamente expondría a muchos antes que terminar expuesta ella misma. Si se hace como base para una carrera sólida de aprendizaje, no sería prudente; pues, aunque solo dos personas en el mundo supieran que es un dislate, esas dos terminarían sin duda apareciendo. Esto incumbe a una especie excelente de ensayo: la sátira solemne, como la inmortal fantasía de Gilbert Norwood llamada

«Too Many Books». Luego hay otro tipo de ensayo que últimamente se ha convertido en algo muy común y a menudo muy pintoresco, que puede ser llamado *ojeada histórica*. Se dedica a la descripción de un día con Moisés, o a una visita vespertina a Mahoma o a Marat, o a un encuentro casual con Nerón o con Gladstone. La técnica especial desarrollada para este diseño en general implica la descripción detallada del héroe antes de que se diga su nombre, y termina con: «No temas, se trata de César» o «Es posible que le interese saber que usted ha dado un vaso de leche al príncipe Albert».

Todos estos son ensayos audaces y prometedores para la naturaleza imprecisa del ensayo; pero en sí misma esta sigue siendo escurridiza. Y si se me permite terminar este errante artículo sobre los errantes artículos y terminar con una confesión personal, voy a reconocer que estoy obsesionado con una leve sospecha de que probablemente el ensayo se convertirá en algo más irrefutable y dogmático, por el mero hecho de las profundas y mortales divisiones que los problemas éticos y económicos pueden provocar en nosotros. Pero esperemos que siempre haya un lugar para el ensayo que sea realmente un ensayo. Es una vieja historia esa en la que los soldados cantan canciones en torno al fogón, pero dudo que sean todas acerca de la vida soldadesca. A veces, de hecho, son tan desenfadadas en la amplitud de sus temas, que patriotas respetables han encontrado alguna dificultad a la hora de incluirlas en las colecciones de canciones patrióticas. Santo Tomás de Aquino, con su usual sentido común, dijo que ni la vida activa ni la contemplativa se pueden vivir sin relajaciones en forma de bromas y juegos. El drama o la épica serían

la vida activa de la literatura; el soneto o la oda, la vida contemplativa; el ensayo es la broma.

«The Essay»,
Essays of the Year, 1931-1932.
Compiled by Frederick Joseph Harvey Darton.
London, Argonaut Press, 1932, pp. XI-XVIII.

Otra vez el ensayo
(1934)

Ivor Brown

Ivor John Carnegie Brown nació en 1891 en Penang, en la Malasia Británica. Al poco tiempo fue enviado a Londres. Estudió becado en Balliol College, Oxford, donde se destacó como uno de los mejores alumnos. Luego se desempeñó como periodista en distintos periódicos británicos. Sus temas de interés fueron de los más diversos, prefiriendo aquellos vinculados al teatro. Luego fue recurrente su interés por temas referidos a la lengua inglesa y publicó una serie de títulos que están entre sus libros más conocidos, como *A Word in Your Ear*, aparecido en 1942, el mismo año en que fue nombrado jefe editor de *The Observer*. Al siguiente año apareció *Just Another Word* (1943). A partir de 1954 y durante casi una década fue el presidente de la British Drama League. En 1957 fue nombrado Comendador de la Orden del Imperio Británico.

En la presente reflexión, Brown advierte que a menudo se piensa al ensayista en una situación ideal, donde nadie ni nada lo apuran, y hasta puede elegir sus temas. Pero en el oficio real del ensayista, bajo el imperativo de un tiempo perentorio para entregar sus trabajos, los

apremios que impone la prensa moderna no permiten tanta libertad. Todas esas restricciones, sin embargo, no atentan necesariamente contra la prosa del ensayista; a menudo son las condiciones que hacen surgir el verdadero talento. «El escritor que dice que debe ser libre está diciendo tonterías. El ensayista que reclama el universo para su reino es un imbécil. Solo se perderá en el vacío». Este escrito fue publicado como texto introductorio a la cuarta y última compilación de ensayos de Frederick Joseph Harvey Darton, *Essays of the Year, 1933-1934*, de donde lo tomo para su traducción.

En sendos textos introductorios a los volúmenes anteriores a este, ensayistas mucho más cualificados que yo, tanto para componer como para definir el ensayo, ya indagaron en él para descubrir su naturaleza. De estos analistas, el señor Chesterton fue el más rápido en dar en el centro al aplicar la prueba literal al problema literario y describió al *ensayo* como un esfuerzo, un truco y un tiro al aire. Pero tirar al aire no conduce al investigador serio —y asumo que el lector lo es, por poco que le guste el nombre— muy lejos de la forma pura del ensayo, el ensayo guardado en el cielo, como hubiera dicho Platón. Lejos de mí el perseguir al ensayo hasta esas alturas. Los que escriben ensayos no tienen más obligación de definirlos que las gallinas de proporcionar un análisis químico de sus huevos. No obstante, se puede distinguir entre varios tipos de ensayo, y hay una diferencia particular que todo escritor, aficionado o profesional, conoce inmediatamente. Hay un tipo de ensayo que se liga a un tema determinado; mientras que hay un ensayo en general, el ensayo libertino, que goza de todas las miserias de ese estado licencioso.

Para el escolar, la colegiala y toda la multitud temblorosa que se presenta a los exámenes, un ensayo significa un tema o una selección limitada de temas. A menudo hay un tema literario y otro político. A los desgraciados se les ordena que discutan el alegato de que «El estilo es el hombre» o que consideren la sabia observación de que «La función del siglo XIX fue liberar; la del XX será controlar». Ya se saben este tipo de cosas.

Las personas que se enfrentan a la espantosa necesidad de criticar sin piedad y ser sabias de manera rápida sobre una u otra de estas observaciones, inmediatamente reflexionan sobre la crueldad de su fortuna. Sus mentes, en cualquier tema, están siempre en blanco; el reloj está marcando los minutos fugitivos; algún vecino despiadado y detestable está garabateando furiosamente como si las ideas sobre el estilo o la libertad, para él, fueran doce peniques y la composición fuera tan fácil como masticar caramelos. Ellos, los hasta ahora inactivos, deben competir de algún modo con ese bribón demasiado fluido y empezar a escribir profundidades. ¿Qué persona sensible y decente puede ser puntualmente profunda? Sin embargo, la ocasión llama inexorablemente. «Garabatear, garabatear y garabatear, ¡eh, señor Gibbon!», dijo George III al historiador de la decadencia de Roma.[1] «Garabatear, garabatear

1 Entre la correspondencia de William Eden, encontramos la mención de una anécdota en la que el príncipe Henry, duque de Cumberland, una vez le dijo a Edward Gibbon: «I suppose you are at the old trade again—scribble, scribble, scribble» [«Supongo que estás en el viejo oficio de siempre: garabatear, garabatear y garabatear»]. La anécdota está en una carta fechada en 1789 y se encuentra en *The Journal and Correspondence of William, Lord Auckland*, Vol. II. (London, Richard Bentley, 1861, pp. 280-281). Henry Digby Beste, después, contó una versión ligeramente distinta. Al publicar el primer volumen de su *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776), Gibbon logró que el príncipe William Henry, duque de Gloucester, consintiera en aceptar un ejemplar como obsequio. Luego de cinco años de arduo trabajo, publicó el segundo volumen (1781) y volvió a llevarle un ejemplar al duque, quien al recibirlo esta vez dijo: «¡Otro maldito y grueso libro! Siempre garabatear, garabatear y garabatear, ¿eh, señor Gibbon?» (*Personal and Literary Memorials*. London, Henry Colburn, 1829, p. 68). Nótese que Brown, al recoger la anécdota, no atribuye el desprecio ni al duque de Cumberland, ni al duque de Gloucester, sino a un hermano de ellos, el rey George III.

y garabatear», dicen las desalmadas paredes de la sala de examen.

¡Y sobre temas establecidos! Qué diferente es la tarea, qué ligera la prueba, qué exquisita la libertad si el ensayista pudiera elegir su tema. «Al ver la naciente prímula». Eso sería, por decirlo vulgarmente, ganar dinero por nada. Lo hicimos, ¿no?, el pasado mes de marzo. Las ideas sobre las nacientes prímulas permanecen, listas para ser entregadas, con una formidable cita como decorado. En cualquier caso, cualquier cosa sería preferible a esta abominable tiranía que nos obliga a ser elegantes sobre el estilo o políticos sobre la política. Inmediatamente, el ensayista de tema decide que el trabajo de escribir estaría muy bien si fuera libre. ¡Qué feliz es la suerte del *caballero literario* que no tiene más que seguir su propio capricho y escribir lo que le gusta; y luego verlo impreso e incluso recibir una pequeña recompensa por ello! Para él, nada de que «El estilo es el hombre»; puede decantar sus impresiones sobre cualquier cosa bajo el sol, la luna o la luz de los focos, cualquier cosa que haya visto la semana pasada o que espere ver la próxima. Si se le diera la libertad de elegir su propio tema, este negocio de escribir ensayos sería una forma de ganarse el pan tan cómoda como vender helados durante una ola de calor.

¡Grotesca ilusión! El ensayista profesional, que en una semana tiene que escribir un ensayo y a veces hasta dos, vive en medio de la tensión de la duda. El ensayo, que debe estar listo el viernes, comienza a destruir su paz mental desde el martes. ¿Qué tema es el siguiente? ¿Dónde hay un broche para colgar esos humores o sagacidades que —tal cual lo supone el amable editor— algunas personas ansían leer, y cuya ausencia deplorarían? Piensa

en el feliz escolar con la asignatura entregada, tan puntual y precisa. Está muy bien darle los consejos del poeta, pedirle que mire en su alma y escriba. Miró allí la semana pasada y la anterior, y encontró poco que no fuera rancio o chato, nada que pudiera servir de apoyo a una columna. Busca en las noticias, incluso en los anuncios, ya que hasta los oponentes al *The Times* pueden serle útiles; se abalanza sobre esos *dichos de la semana* en los que, debido al recorte que se realiza en este tipo de espacios, a las personas supuestamente sabias las hacen lucir increíblemente estúpidas. Considera el calendario, los aniversarios, los centenarios, los récords en los que el deporte moderno abunda de forma tan ostensible; mira el reloj con tanta ansiedad como cualquier examinado; bosteza, se inquieta y se desespera. Si al menos el editor le obligara, como un tirano, a enfrentarse a este o aquel tema. Pero el editor, al no tener tampoco idea de nada novedoso, se dispuso a dejarlo todo en manos de su escriba. De modo tal que algún tema ya rechazado es reconsiderado de forma desesperada. Un caballero acaba de establecer un récord al hacer rodar una arveja por el Monte Blanco con la punta de su nariz. Arvejas, los Alpes, narices..., con todo esto cree estar seguro que se puede hacer algo. Pero, tal es la astucia profesional y el oficio de este artífice de los ensayos, que usted, lector, nunca tendrá la menor idea de la agonía que ha sufrido. Espero no estar difamando a ningún autor cuyo ensayo haga honor a este volumen —y que merezca un prólogo más digno—, cuando sugiero que algunas de estas excelentes piezas han sido concebidas y ejecutadas a partir de esta misma y dolorosa desesperación. Porque es a partir de esta agonía que la invención brilla, el ingenio chispea y la sabiduría fluye.

Merece la pena recordar, sobre todo en las escuelas, salas de examen y lugares donde se sufre, que el arte es hijo de la desesperación y la necesidad la madre de la inspiración. Algunas de las mejores obras literarias del mundo han sido escritas contra reloj y arrancadas a la fuerza desde un cerebro constreñido y renuente por la necesidad de comprar un pan o pagar a tiempo una cuenta. Cuando un autor comienza a quejarse sobre la condición de su trabajo, sospecho que es un charlatán. Si anuncia que no puede volcar su verdadero ser en la página impresa a menos que se retire durante seis semanas a la cumbre de Scafell Pike, sospecho que esas páginas serán las peores. Es probable que un hombre escriba lo mejor de sí mismo cuando está extremadamente cansado, desanimado y con pocas ganas de empezar. Es más que probable, incluso, que la mayoría de las obras de Shakespeare hayan sido escritas de esta manera, en medio de las maldiciones de Burbage[1] por la impuntualidad de la entrega, con la obligación de escribir en parte para fulano y mengano, y con pedazos añadidos en una taberna o junto al escenario, porque algún actor, voraz en su vanidad, insistió en tener un «poco más de grasa», como se dice en la profesión. Los temas también pueden estar dictados por las bodas reales, las situaciones políticas o la moda popular del teatro. El escritor que dice que debe ser libre está diciendo tonterías. El ensayista que reclama el universo para su reino es un imbécil. Solo se perderá en el vacío. Lo que necesita es un maestro eficiente, si es un joven aficionado, o un editor eficiente, si es un viejo *profesional*. Estos le

1 Richard Burbage (c. 1567-1619) fue un actor fundamental en la compañía teatral de William Shakespeare, además de ser propietario de un teatro.

darán sus órdenes y se dará cuenta de la antigua y bíblica verdad, que obedecer es mejor que hacer sacrificios; y escuchar, mejor que la grasa de los carneros.[1]

En este punto se hace evidente otra característica del ensayo. Es el producto de la ignorancia inteligente, que considero una de las cualidades intelectuales más preciadas. Si uno lo sabe todo sobre las prímulas o los ruiseñores, escribe una obra de ciencia botánica u ornitológica. Si conoce muy poco sobre las prímulas o los ruiseñores, pero está abierto a las impresiones, puede escribir con sentido y sensibilidad un ensayo de cierto valor; de hecho, la falta de conocimientos es realmente una ayuda considerable, porque hay pocos o ningún dato que empantane la fantasía. El ensayo es la expresión, casi siempre, de una opinión no especializada; y es obvio que debe ser así. Porque, si un escritor reúne un volumen de cuarenta o cincuenta ensayos, sobre diferentes temas, es imposible que sea un erudito en todos ellos. Volvemos a la definición chestertoniana del ensayo como prueba, como tiro al aire. Esto tiene grandes ventajas; porque los especialistas no solo tienden a ser aburridos, sino que casi siempre están equivocados. Que veinte especialistas sostengan veinte opiniones distintas sobre un tema demuestra que al menos diecinueve de ellas son incorrectas. Incluso si se mantiene cierta fe en la posible corrección de los especialistas, hay que admitir la creciente limitación de su campo. Como ha dicho algún ingenioso, en el mundo de hoy la sabiduría consiste en conocer cada vez más sobre cada vez menos. En contra de esta deplorable estrechez del *hombre que sabe* —o eso cree— se contra-

1 1 Samuel 15, 22.

pone la vasta audacia del *hombre que escribe*, ya que está obligado a hacerlo.

Una defensa del ensayo, en consecuencia, debiera aprovechar nuestra actual necesidad de puntos de vista sensiblemente inexpertos. El ensayista es el hombre que siempre está rebuscando temas, que observa los múltiples sufrimientos, las inquietudes y los absurdos del ser humano. Ellos son su tema. En esa maraña de hechos observados, dispara su tiro con la simple puntería de su especie, intentándolo hacer lo mejor que pueda. Si está bendecido con una astucia natural, dará en el blanco con frecuencia. Porque no está abrumado con demasiada lectura específica o involucrado en una guerra de sectas, como los especialistas. Es el representante de los legos y la autoridad en el tribunal de los hombres comunes. Tiene su propio punto de vista en vez de las anteojeras del aprendizaje; aunque no siempre vea mejor o más lejos. El ensayista puede ser un escritor profesional, pero siempre es un aficionado de aquello en lo que trabaja. Y así, probando, como los aficionados en otros campos, a menudo logra lo que se propone.

«Yet Again the Essay»,
Essays of the Year, 1933-1934.
Compiled by Frederick Joseph Harvey Darton.
London, The Argonaut Press, 1934, pp. XVII-XXIV.

Un ensayo sobre los ensayos (1935)

Katharine Fullerton Gerould

Katharine Elizabeth Fullerton nació en in Brockton, Massachusetts, en 1879. Fue hija adoptiva del reverendo Bradford Morton Fullerton. Se licenció en Radcliffe College, donde también obtuvo una maestría. En 1910 se casó con el filólogo Gordon Hall Gerould. Desde chica manifestó una gran destreza para escribir relatos, algunos de los cuales aparecieron en las colecciones *Vain Oblations* (1914), *The Great Tradition* (1915) y *Valiant Dust* (1922). En 1923 brindó una serie de conferencias en la Universidad de Yale sobre «The Modern Short Story and the Modern Novel». También escribió novelas, crónicas y ensayos, algunos de ellos reunidos bajo los títulos *Modes and Morals* (1920) y *Ringside Seats* (1937).

En la presente reflexión, Fullerton llegó a una conclusión muy acertada, y acaso haya sido la primera vez que se plantea ese acierto con tanta claridad. Entendió que la meta principal del ensayo es la persuasión, para la cual ningún ensayo puede prescindir de la proposición. Advertir que la clave del género es la persuasión argumentativa, más que cualquiera otra característica —la forma o el estilo, por ejemplo— es una extraordinaria

innovación en la teoría del ensayo. Agregó, incluso, que la enorme difusión del ensayo familiar y la preeminencia de la subjetividad —a la manera de Montaigne— fue la que convenció a muchos de que el ensayo podía prescindir de una proposición, pero ella no llamó a esos «trozos de prosa» verdaderos ensayos. Este texto fue recogido en *Ringside Seats* (1937), pero originariamente publicado en *The North American Review*, en diciembre de 1935, de donde lo tomo para su traducción.

Para muchas de sus definiciones, algunos de los libros de retórica que mi generación utilizó en la universidad se remontan a Aristóteles. «La retórica», dice Aristóteles, «se puede definir como la facultad de descubrir todos los medios posibles de persuasión en cualquier materia».[1] La persuasión, de hecho, es un propósito más crudo y simple en el ensayo que en la novela o en la poesía, ya que el ensayo trata siempre con las ideas. Un verdadero ensayo, sin importar que sea inconexo o informal, no establece sino una proposición cuyo escritor espera, al menos temporalmente, que el lector acepte. Aunque solo sea la defensa de un estado de ánimo, sujeto y predicado son el esqueleto de cualquier ensayo. Puede ser de naturaleza compleja —como muchos de Emerson— y sostener varias proposiciones; pero si no establece por lo menos una, no es un ensayo. Puede que entonces sea un sueño o un ditirambo; pero repito, no es un ensayo.

Dejemos de lado la vieja distinción retórica entre exposición y argumentación. Ordenar todos los ensayos en estos dos tipos de escritura sería una tarea más problemática que aquella que la malvada madrastra asignó a su hijastra en el cuento de hadas. Sin ayuda de la magia no podemos hacerlo, como tampoco pudo la pobre princesa. ¿Cuándo un ensayo es argumento y cuándo es exposición? Por esa vía es todo esterilidad y arar en el desierto. En la medida en que el ensayo intenta persuadir, participa de la naturaleza de la argumentación. Sin em-

1 Aristóteles, *Retórica*, 1355b, 25.

bargo, ¿quién diría que «Dream-Children»[1] de Lamb es un argumento?; ¿quién puede decir que no es un ensayo? Contiene una proposición, si se la busca; sin embargo, sería absurdo asociar el arte persuasivo de Lamb con el ámbito de la argumentación. Toda escritura presupone un público —que algunos de nuestros escritores más jóvenes parecen olvidar—, pero la argumentación formal presupone oponentes, y no puedo encontrar el más ligero rastro de un enemigo a mano en «Dream-Children».

Siento mucho agitar el polvo de las escuelas con esto, incluso de esta manera a medias; no obstante, algún reconocimiento había que dispensar a la retórica, que es una ciencia noble, demasiado descuidada. Olvidemos ahora a los retóricos y utilicemos nuestra propia terminología —nuestro sentido común también, si tenemos alguno—. Digamos, en primer lugar, que el objeto explícito del ensayo es persuadir; y que el ensayo afirma una proposición. De hecho, tenemos que ser tan categóricamente simples como esto, si es que vamos a considerar un tipo de texto en el que se incluyan obras como «Of Ttruth» de Bacon, «Murder as a Fine Art» de De Quincey, «In Praise of Chimney-Sweepers» de Lamb, «On Going a Journey» de Hazlitt, «Bachelors» de Irving, «Getting up on Cold Mornings» de Hunt, «The Poetic Principle» de Poe, «Self-Reliance» de Emerson, «Function of Criticism» de Arnold, «Penny Plain and Twopence Coloured» de Stevenson, «The Demon of the Absolute» de Paul Elmer More, «On Leisure» de Chesterton, «N° 2. The pines» de Max

1 Lamb, Charles (1822) «Dream-Children; A Reverie» [«Niños del sueño: un ensueño»]. *Elia*. London, Printed for Taylor and Hessey, 1823.

Beerbohm, «People We Know» de Stephen Leacock y «The Mucker Pose» de James Truslow Adams.

La lista anterior, en sí misma, confiesa nuestra principal dificultad para delimitar el ensayo. El tipo más popular de ensayo, tal vez, es el conocido como *familiar*. Cuando la gente lamenta la desaparición del ensayo en las páginas de nuestras revistas, por lo general es esto lo que lamenta. Siente nostalgia de piezas en prosa como «Sarah Battle on Whist» de Lamb, «The Old Gentleman» de Leigh Hunt, «El Dorado» de Stevenson, o «Mobled King» de Max Beerbohm. Ellos representan el ensayo en gran parte descriptivo, más o menos sentimental o humorístico, en el que a veces es difícil encontrar una proposición declarada. Este tipo de prosa no ha sido muy popular desde la guerra y, por mi parte, no lo lamento. Volverá, siempre y cuando se le permita al fantasma de Montaigne revisitar los destellos de la luna. Pero, si es necesario, podemos prescindir por unos años del ensayo familiar, que casi no es un ensayo, ya que exige dotes literarias muy elevadas, y los autores mencionados no tienen actualmente competidores en este campo. Si los huesos del ensayo están débiles, la carne debe ser más colorida y firme.

¿Debemos admitir que «Sarah Battle on Whist», «The Old Gentleman», «El Dorado» y «Mobled King» no son ensayos en lo más mínimo? ¿Enuncian una proposición con la que tratan de persuadirnos? Bueno, podemos convertirlos en proposición, si estamos muy comprometidos con nuestra definición; aunque creo que la mayoría de nosotros admitiría que son principalmente descriptivos y que solo se dirigen ligeramente a la creación de opinión. ¿Debemos negar entonces que son ensayos? No, creo

que son ensayos, aunque es obvio que el ensayista familiar hace su trabajo de un modo distinto a como lo hace Arnold, Emerson o Macaulay. Intenta más bien agudizar nuestros sentidos antes que convencernos de una sentencia; ganar nuestra simpatía en lugar de nuestro sufragio. Su proposición es menos importante para él que su humor. Si nos lo proponemos, podemos sacar con el tamiz una proposición para cada uno de ellos; y fueron especialmente elegidos porque ponen nuestra definición en su defensa. Lamb estableció, si se quiere, que atenerse a la rigurosidad del juego es, a su manera, una cosa admirable; Leigh Hunt, a su vez, afirmó que envejecer es un asunto melancólico; Stevenson creyó que es mejor el viaje esperanzado que la llegada; y Max Beerbohm, que ningún hombre es digno de ser reproducido en una estatua. Pero la proposición del autor, en estos ensayos, no es nuestro interés principal. Esto nos lleva a pensar algo que puede aclarar el asunto.

Aunque un ensayo tenga que establecer una proposición, hay otros requisitos que debe cumplir. El esqueleto de sujeto y predicado debe estar revestido de una manera determinada. La base del ensayo es la reflexión y, en cierta medida, debe incluir al lector en el proceso reflexivo. (Este procedimiento apunta con franqueza en todos aquellos títulos que solían comenzar con «De» o «Acerca de»: «De la verdad», «De la riqueza», «Acerca de las gracias y angustias del conductor de cerdos», «Acerca del llamado a la puerta en *Macbeth*», «Sobre el disfrute de los lugares desagradables»). Un ensayo, en cierta medida, piensa en voz alta; aunque no de esa manera imprecisa y sin sentido a la que los adictos al *monólogo interior* nos han acostumbrado. El autor debe construir un juicio, de lo

contrario, ¿dónde está su proposición? Creo que el ensayista debe mostrar cómo y por qué adoptó ese juicio, debe ensayar de manera atractiva los pasos por los que ha llegado a sus conclusiones. («Francis de Verulam razonó así consigo mismo»).[1] Reflexión; pero una reflexión orientada y fructífera.

Esta es la más íntima de las formas, ya que a uno le permite ver una mente trabajando. De la generosidad y temperamento de esa mente depende la calidad de la producción. Ahora, si el ensayo es esencialmente reflexivo, no puede ser polémico. Creo que nadie llamaría ensayo al primer discurso de Cicerón contra Catilina, o al discurso de Burke sobre la conciliación con América; apenas si podríamos llamar un verdadero ensayo al *Modest Proposal* de Swift.[2] El autor debe haber adoptado una opinión, pero si lo hizo por venganza no produce un ensayo. Debido a que el proceso es reflexivo, la forma debe ser cortés; el ensayista siempre debe admitir, implícitamente, que hay buenas personas que pueden no estar de acuerdo con él; su ironía nunca debe tender al sarcasmo. Razonabilidad, urbanidad —como habría dicho Matthew Arnold— son requisitos previos para una forma cuyo temperamento es reflexivo en lugar de polémico.

Hemos dicho que el ensayo es la más íntima de las formas. No solo por razones técnicas, aunque es obvio que el ensayo está menos controlado por su estructura que una obra de teatro, un soneto o incluso una nove-

1 «Franciscus de Verulamio sic cogitavit» son las primeras palabras del proemio a *Instauratio Magna* (1620) de Francis Bacon. Fullerton lo cita en inglés: «Francis of Verulam reasoned thus with himself».

2 Swift, Jonathan (1729) *A Modest Proposal* [...]. [*Una modesta proposición*]. Dublin, Printed by S. Harding. Ver *Modest Proposal* en Referencias.

la. Es la más íntima, ya que es la más subjetiva. Cuando se habla de escritura *creativa* y *crítica*, dividiendo así toda la literatura, siempre se suele llamar *crítico* al ensayo. A pesar de Oscar Wilde, llamarlo crítico probablemente sea correcto; puesto que la creación implica objetividad. La cosa creada, aunque el autor ha arrancado la materia prima de sus entrañas, termina por estar separada de su creador. El ensayo, sin embargo, es irremediablemente subjetivo; incluso «Wuthering Heights» o «Manfred» son menos subjetivos —por extraño que parezca— que «The Function of Criticism» o «The Poetic Principle».[1] Lo que Oscar Wilde quiso decir realmente en «The Critic as Artist» —es decir, si uno lo resguarda de sus propias perversidades— no es que el ensayo de Pater sobre Leonardo da Vinci sea más creativo que muchas novelas, sino que era más subjetivo que cualquiera; que Pater, en virtud de su estilo y su mentalidad, hizo de su concepción de la Mona Lisa algo en lo que podríamos estar interesados, independientemente de nuestra opinión sobre el cuadro. No recuerdo que Pater se haya visto a sí mismo haciendo otra cosa más que explicarnos qué es, en su opinión, lo que había hecho Leonardo; Pater, creo, nunca habría considerado su florida página como algo más que crítica. Yo misma —porque me gusta el derrotero que toman las palabras de Pater, y no hago mucho caso de la felina cara de Mona Lisa— prefiero la página de Pater al retrato de Leonardo; pero soy muy consciente de que prefiero

1 Brontë, Emily (1847) *Wuthering Heights* [*Cumbres Borrascosas*]; Byron, Lord (1817) *Manfred: A Dramatic Poem* [*Manfredo: Un poema dramático*]; Eliot, T. S. (1923) «The Function of Criticism» [«La función de la crítica»]; Poe, Edgar Allan (1850) «The Poetic Principle» [«El principio poético»].

la crítica, en este caso, a la cosa criticada. Prefiero, si se quiere, el embriagado sueño del señor Pecksniff —«la idea que la señora Todger tiene de una pata de palo»—[1], a la propia pata de palo. ¡Cualquier cosa —me digo— en lugar de una pata de palo!

Una gran cantidad de crítica *impresionista* del siglo XIX —Jule Lemaître, Anatole France, etcétera— es más agradable que la prosa o el verso que se critica. Y no por eso deja de ser crítica. La famosa definición de «las aventuras de un alma entre las obras maestras» no pone a esas aventuras en la categoría de *creativas*: simplemente subraya su subjetividad.[2] Hasta cierto punto, Wilde está en lo cierto cuando dice que la crítica es la única forma civilizada de la autobiografía; pero no lo está cuando dice que la mayor crítica es más creativa que la creación. Nadie puede negar que la florida página que cita Wilde nos dice más sobre Pater que sobre Leonardo, o incluso sobre Mona Lisa; así como el ensayo de Macaulay sobre Milton posiblemente nos diga más sobre Macaulay que sobre el autor de *Paradise Lost*. ¿Qué son todos los ensayos juntos de Bacon, sino la construcción de un retrato de Bacon: Francis de Verulam razonando consigo mismo? ¿Y qué es lo esencial en los *Essays of Elia*, sino Elia? *Subjetivo* es la palabra, sin embargo, en lugar de *creativo*.

Es esta subjetividad —Montaigne, tal vez, en primer lugar— la que ha confundido a muchas mentes. Es la desenfrenada subjetividad la que ha tentado a muchos

1 Dickens, Charles (1843-1844) *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*. London, Chapman and Hall, 1844, p. 116.

2 Fullerton toma esta cita de la carta-prefacio que encabeza la primera serie de *La vie littéraire* (1888) de Anatole France: «Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre».

a creer que el ensayo familiar es el único ensayo; lo cual les haría sostener a algunos que un ensayo no necesariamente afirma una proposición. Pero estamos hablando del ensayo propiamente dicho, y no de esos trozos de prosa caprichosa que son, al verdadero ensayo, lo que la anécdota expandida es al cuento.

El ensayo, entonces, teniendo por objeto persuadir, afirma una proposición; su método es el examen; es subjetivo más que objetivo, crítico más que creativo. Nunca puede ser una mera organización de hechos, ya que, de una manera u otra, lucha por la verdad; y la verdad es algo a lo que uno llega con la ayuda de los hechos, y no los hechos mismos. Reflexionando sobre hechos se puede llegar a la verdad; los hechos por sí solos no alcanzan. Tampoco puede haber un ensayo sin un punto de vista y una personalidad. Una proposición geométrica no puede ser un ensayo, ya que, a pesar de que organiza hechos en un cierto modelo, no hay involucrado ningún proceso de reflexión personal, condicionado por la individualidad del autor. Una proposición geométrica no es subjetiva. ¡Incluso estamos tentados incluso a decir que su tono no es cortés!

Con el ensayo definido de este modo, tal vez entendamos mejor por qué en la actualidad se lo escribe tan poco. Dorothy Thompson dijo hace poco que Alemania está viviendo en un estado de guerra.[1] El mundo entero está viviendo más o menos en un estado de guerra, y ese estado produce cualquier forma literaria con más facilidad que el ensayo. No es difícil saber por

1 Dorothy Thompson fue una influyente periodista estadounidense, corresponsal en Alemania hasta que fue expulsada por el régimen nazi en 1934.

qué. En un estado de guerra, ya sea militar o económica, la gente se expresa polémicamente. Hace muchos años, un hombre sabio me dijo que, en su opinión, el peor subproducto de la Primera Guerra Mundial había sido la propaganda. Muchas veces, en el curso de los años, he tenido oportunidad de recordar esa declaración. Hay tiempos y lugares, quizá, donde se justifica la propaganda —no hace falta que yo lo diga—; pero creo que todos debemos estar de acuerdo en que el hábito creciente de utilizar la técnica de la propaganda está corrompiendo la mente humana en sus más secretos y delicados procesos. La propaganda, al igual que toda otra expresión, tiene por objeto persuadir; pero persigue ese objetivo legítimo por medios ilegítimos: por *suggestio falsi* y *suppressio veri;* por el *argumentum ad hominem* y los golpes bajos; por recursos demagógicos y desprecio de la razón justa. La víctima de la propaganda no está persuadida intelectualmente, sino por coacción o incluso emocionalmente. El ensayista, cualesquiera que sean las limitaciones de su inteligencia, está obligado a ser honesto; el propagandista siempre es deshonesto.

Calificar como *deshonestos* a un gran número de artículos y pseudo ensayos que aparecen en la actualidad en nuestros periódicos serios, británicos y estadounidenses, requiere una pequeña aclaración. Cuando digo que el propagandista siempre es deshonesto, quiero decir que se trata de un hombre tan convencido de la verdad de su proposición que disimula los hechos que van en contra de ella. Ocasionalmente es deshonesto por ignorancia; no es consciente en verdad de los hechos, sino solo de aquellos que le dan la razón. A veces, después de haber abordado su tema de manera resuelta, es incapaz de apre-

ciar el valor de hechos hostiles, a pesar de ser consciente de ellos. En este último caso, en lugar de presentar los hechos hostiles de forma equitativa, tiende a suprimirlos o distorsionarlos, por temor a que sus lectores u oyentes no reaccionen ante ellos exactamente como él. El propagandista cree —cuando no es un mercenario— que sus conclusiones son correctas; pero, al igual que cualquier otro demagogo, no le gusta dar a los demás hombres y mujeres una oportunidad justa para decidir por sí mismos. Lo último que les mostrará es a Francis de Verulam razonando consigo mismo. No puede alentar el proceso reflexivo; es, a lo sumo, el defensor especial.[1]

No se le puede haber escapado a ningún lector de periódicos británicos y estadounidenses que hay muy poca reflexión civilizada en la prensa. La mitad de los artículos publicados son propaganda política, económica o social; la otra mitad son puramente informativos, meros catálogos de hechos. El ensayo no está en ninguna parte. O no hay proposición, o se suprimen las pruebas. Por encima de todo, no hay examen reflexivo, no hay urbanidad. Todo esto es característico del estado de guerra en el que desafortunadamente estamos viviendo; ese estado que, por desgracia, solo nos permite unas pocas horas desprejuiciadas.

Sin embargo, creo que mucha gente estaría de acuerdo conmigo en que necesitamos esas horas sin prejuicios, y en especial ahora. Necesitamos el ensayo fundamentalmente en estos tiempos, ya que la narrativa y la

1 En el sistema legal inglés del siglo XIX, extremadamente puntilloso, el *special pleader* [defensor especial] era un profesional dedicado a elaborar presentaciones de casos para que estas no fueran rechazadas por razones de forma o detalles menores.

poesía han sufrido aún más cruelmente la decadencia de la propaganda, por un lado, y la furia *de investigación*, por otro. Tenemos que huir de las polémicas; incluso de las estadísticas. Reconociendo que estamos en un estado de guerra: ¿estamos realmente tan mal que debemos permitir la atrofia de todos los sentidos, excepto el económico; que no podemos darnos el lujo de pensar la vida en ningún otro término que no sea el del sustento? La determinación desesperada para garantizar el pan a todos —que parece ser la base de toda nuestra disputa política y económica— es quizás nuestro deber principal. ¿Y después?, como dicen los franceses. ¿No vale la pena, ese rato, seguir siendo complejos y civilizados, de modo que, cuando esté garantizado el pan para todos, seamos capaces de atender otros intereses?

La preocupación únicamente por el sustento es propia de un salvaje; incluso cuando se trata de una preocupación altruista, consagrada al sustento de otras personas, sigue siendo la de un salvaje. La preocupación por los hechos, excluyendo lo que se pueda hacer con ellos, y la incapacidad para el pensamiento lógico son a la vez salvajes. Hasta que una persona no comienza a pensar —no solo a dominar su carácter o a aprender cosas de memoria— está mentalmente vestida con pieles de animales. Me temo que, bajo la presión económica, estamos bestializándonos a nosotros mismos. Entre la propaganda y la *tontería* hay poco margen para el proceso de reflexión y las proposiciones más sutiles.

No estoy diciendo que toquemos la flauta mientras Roma arde. Recuerdo la triste entrada en el diario de Dorothy Wordsworth: «William desperdició su mente todo

el día con las revistas»[1]. No estoy pidiendo que las revistas desperdicien las mentes de nuestros Williams... El hecho de que el ensayo familiar del tipo caprichoso no sea actualmente popular —que cuando las personas desean distraerse prefieran a Wodehouse antes que a Leacock, digamos— no me molesta.[2] Pero parece una lástima que la prosa reflexiva deba sufrir un eclipse total, tan solo por ser muy contagiosa. Un buen ensayo pone inevitablemente al lector a pensar. Simplemente porque expresa un punto de vista, está limitado a una personalidad, y no puede ser exhaustivo ni totalmente autoritario: invita a la colaboración del lector. Un buen ensayo ni intoxica, ni depura, ni adormece; es un estimulante mental.

La poesía puede ser, de hecho, como dijo Arnold, «una crítica de la vida».[3] Pero la mayoría de nosotros, para forjar un pensamiento crítico, necesita un entrenamiento diferente del que nos ofrecen los poetas. Una enorme vastedad de detalles de la vida, detalles que nos preocupan y nos conciernen a todos, queda afuera de la gran poesía. No gastamos todo nuestro tiempo en las alturas, o en las profundidades, y si hemos de vivir, debemos reflexionar sobre muchos asuntos más bien efímeros que eternos. El ensayista dice: «Ven, intentemos razonar juntos». Esa es una invitación —ya sea dada a viva voz o en la página impresa— que la gente civilizada debe alentar

1 Wordsworth, Dorothy (1897) *Journals of Dorothy Wordsworth*. Vol. 1. Edited by William Angus Knight. London, Macmillan, p. 83. [Entrada del 27 de enero de 1802].

2 Pelham Grenville Wodehouse (1881-1975), escritor humorístico británico; Stephen Butler Leacock (1869-1944), maestro, politólogo y escritor canadiense, también fue un humorista.

3 Arnold, Matthew (1880) «The Study of Poetry», *Essays in Criticism*. Second Series. London, Macmillan, 1888, p. 5.

y aceptar tan a menudo como en sus agobiadas vidas les sea posible.

«An Essay on Essays»,
The North American Review.
Vol. 240, N° 3. December, 1935, pp. 409-418.

Sobre algo en particular (1957)

Herbert Edward Read

Sir Herbert Edward Read nació en Yorkshire, Inglaterra, en 1893. Se educó en arte y literatura en la Universidad de Leeds. Participó como oficial en el frente de Bélgica y Francia, durante la Primera Guerra Mundial. Luego fue historiador del arte, poeta y filósofo. Cofundó el *Institute of Contemporary Arts*. Junto a Michael Fordham coeditó la edición británica de *The Collected Works of C. G. Jung*. No obstante considerarse un anarquista, consintió el honor de recibir un título nobiliario de la Monarquía Británica. De la numerosa lista de sus obras, importa aquí destacar *English Prose Style* (1928), *Meaning of Art* (1931), *Essays in Literary Criticism* (1938) y *A Coat of Many Colours. Occasional Essays* (1945).

Herbert Read se reconoció un articulista —aquella tendencia a la especialidad que el profesor Bonamy Dobrée (*Enslish Essayists*) había advertido ante la extinción del ensayo— y agregó que eso no era más que una consecuencia del mundo contemporáneo, ya sin tiempo para dedicar largas horas de ocio a la lectura de elaborados ensayos. «Puede que sea una mala forma de escribir, pero al menos pertenece a los parámetros de nuestra forma

de vida». Intentó, incluso, revertir esa tendencia, pero claudicó. Se resignó a escribir *artículos*, pero no a declinar en un especialista, y exhortó a conservar —como los niños— la inquietud por lo diverso, evitar los malos hábitos intelectuales y no sofisticarse demasiado. Este es el primer ensayo de *The Tenth Muse* [*La décima musa*], cuyo tono y planteo podrían leerse también como una introducción al resto de los ensayos que componen el libro.

«En la actualidad, el ensayo —entendido como forma seria, aunque personal, íntima y amistosa de expresión pública— está en decadencia. Los que escriben ensayos *fáciles* lo hacen de forma ociosa y sobre nimiedades, a menudo con cierta elegancia o en el tono de la sociedad educada, pero no son más que cosas esencialmente vacuas. La tendencia es a escribir artículos, no sobre cosas en general —sobre la vida tal como se vive o la piensa el ensayista—, sino sobre algo en particular —literatura, digamos— desde un punto de vista más bien experto o profesional».[1]

Así escribe uno de los más elegantes ensayistas vivos sobre el moderno ensayo inglés, y yo, un ensayista menos agraciado, debo confesar que esa crítica es justa. Yo también tiendo a escribir «sobre algo en particular», y desde un punto de vista *más bien* experto o profesional; y generalmente mis ensayos son llamados *artículos*, quizás porque no son lo suficientemente personales, y ciertamente no son tan íntimos como para merecer aquel nombre más grandioso. El ensayo no es solo una forma de literatura, sino además una forma de las *belles lettres*; un artículo, en cambio, es algo que se entrega a cambio de algunas guineas; es, de hecho, un producto comercial.

Dudo que yo pueda escribir un ensayo *fácil*, solo para expresar mis pensamientos sobre la vida en general. Los únicos ensayos que en este volumen no fueron escritos sobre algo en particular, en una ocasión particular

1 Dobrée, Bonamy (1946) *English Essayists*. London, Collins, pp. 42-43. [Nota de Read]

y para un propósito particular, fueron escritos como pinzas para sujetar mi abrigo; e incluso entonces estaba creando mi propio propósito particular. El resto fueron escritos por pedido —de editores y productores de charlas—, a manera de reseñas o para alguna transmisión en los medios. Cada uno tenía un tema particular y en cada uno intenté expresar una opinión crítica. Esa es la forma de escribir que las circunstancias de nuestro tiempo imponen. Puede que sea una mala forma de escribir, pero al menos pertenece a los parámetros de nuestra forma de vida.

Las circunstancias que dictan la forma de escritura del ensayo moderno son económicas. El escritor no puede imponer al público la suyas, y ciertamente no puede imponer a los editores que interpretan las demandas del público. Incluso si el escritor tiene independencia financiera, dispone de mucho tiempo de ocio y puede sentarse tranquilamente en algún retiro campestre a redondear sus cinco o diez mil palabras, a la manera de Hazlitt o Macaulay, ¿qué hace luego con su ensayo? No existen revistas como las antiguas *Quarterly* o *Edinburgh* para alojar textos semejantes; y si alguna muy idealista se hiciera un espacio para ellos, el ritmo de la vida moderna es tan vertiginoso que nadie tendría tiempo de leerlos. *The Criterion*[1] hizo un intento de restaurar el ensayo serio, y yo participé en ese desolador esfuerzo. Fracasamos porque viajábamos en carreta por una autopista, donde la velocidad y el escaso número de pasajeros eran lo esencial. A menudo nos felicitaban por nuestra elegante

1 *The Criterion* fue una revista literaria británica fundada por T. S. Eliot, publicada desde 1922 hasta 1939.

participación, pero eran pocos los que querían adoptar nuestro ritmo.

Creo que en los próximos años el ensayo cambiará aún más decisivamente por la influencia de la radiodifusión. La buena charla es un ensayo oral, y normalmente se lee bien cuando se imprime. Eso depende, por supuesto, de lo que uno entienda por una buena charla. En lo que a mí respecta, me gusta oír la última de las charlas amaneradas: los gemidos y las vacilaciones, la pomposa deliberación y las fatuas entonaciones, que pasaron por un buen estilo de radiodifusión en los primeros días. La franqueza y la sinceridad han sido reconocidas como las cualidades esenciales de una buena radiodifusión, y estas son las cualidades inherentes a un buen ensayo. Pero la radio impone un tiempo determinado, a menudo corto, y también impone un tema particular. La radio no existe para transmitir nimiedades —aunque podría ser un poco menos grave—, ni existe para propagar una visión personal de la vida. Fomenta la intimidad y el acercamiento —que es todo para bien—, y magnifica y hace intolerable cualquier forma de afectación. Cuando uno puede permitirse el lujo de ser serio, o incluso ocioso con elegancia, como en el *Third Programme*[1], entonces la radiodifusión es un medio ideal para el ensayista.

¿Debe el ensayista moderno ser un experto, como sugiere el profesor Dobrée? Depende de lo que se entienda por experto. Un experto es generalmente un hombre que sabe todo sobre una cosa, y nada más que sobre esa cosa —tiene una mente que se fanatiza en un solo carril—; y se mete en un túnel donde no hay pasajes

1 *Third Programme* fue un servicio de radio nacional producido y emitido por la *British Broadcasting Corporation* (BBC) desde 1946.

laterales que permitan la entrada de luz y aire. Su contraparte es un hombre que sabe un poco sobre todo y nada sobre algo en particular. A mí mismo se me acusa a veces de eclecticismo. No me opongo a la acusación. Los ensayistas que más admiro —Bacon, Hazlitt, Bagehot[1]— también eran eclécticos. Si alguien tiene un rayo de inteligencia, deberíamos dejarlo que investigue donde quiera, siempre que tenga poder y penetración, y un centro fijo.

La intensidad e inquietud de la vida moderna obligan al ensayista a desplazamientos dudosos: está dominado por presiones y exigencias que distorsionan la verdadera imagen de sus intereses. Yo he sido persuadido a escribir sobre temas que están más allá de mi competencia y, por esas cosas de la vida, nunca me han pedido que escriba sobre temas más cercanos a mi corazón. Pero cuanto más tiempo se vive y cuanto más se escribe, el modelo se vuelve más definido.

No pretendo, sin embargo, que haya ningún modelo discernible en los textos misceláneos que siguen a este ensayo inicial. De hecho, si el título no hubiera sido ya utilizado por Paul Valéry, podría haberlo llamado *Variedad*.[2] Ni siquiera aseguro la virtud de la consistencia, y estoy seguro de que un lógico podría entretenerse bastante al exponer mis contradicciones —mis *paralogismos*, como podría llamarlos—. No estoy en la búsqueda desesperada de lo que el señor Crawshay-Williams llamó

1 Walter Bagehot (1826-1877), ensayista, politólogo y economista inglés. A partir de 1861 fue el jefe editor de *The Economist*. En 1867 publicó *The English Constitution*.

2 Paul Valéry publicó cinco volúmenes con el título *Variété* (1924-1944). Read lo cita en inglés, *Variety*.

«el consuelo de la irracionalidad»[1]: más bien soy un pluralista, contento con dejar sueltas una serie de verdades sin deseo de llevarlas a un reformatorio, sin anhelo de reducirlas a alguna «fórmula unificadora». La cita del *Journal*, de C. F. Ramuz[2] que puse delante de una colección anterior de ensayos de este tipo, *A Coat of Many Colours*,[3] pretendía ser una advertencia, una excusa o una confesión de esta posible deficiencia. Esa cita —que dejé en francés porque me resultaba muy difícil traducirla a un buen inglés— es un resumen bastante exacto y muy compacto de mi visión general, de una actitud que nunca me atrevería a llamar filosofía. Podría parafrasearla así: Nunca ceder a la costumbre, especialmente a los hábitos de pensamiento que pulen las asperezas de la verdad. Permanecer abierto, inocente, original. Dejar de lado las cosas infantiles, y a la vez conservar siempre un núcleo de infancia, una delgada vena de savia vital que las capas de crecimiento pueden ocultar, pero nunca deben destruir. Mantener una reserva de simplicidad, incluso de primitivismo, para no enfrentarnos a situaciones elementales con sofisticación. Procurar el objetivo de ser, pero no simplemente ser, sino más bien ser capaces de reinventarnos —movernos junto con el movimiento del mundo— siempre en contacto con lo que está cambiando, dejándonos cambiar nosotros mis-

1 Crawshay-Williams, Rupert (1947) *The Comforts of Unreason. A Study of the Motives Behind Irrational Thought*. London; Kegan Paul, Trench, Trubner & Company.

2 Ramuz, Charles Ferdinand (1944) «Pages de Journal» [«Páginas de diario»], *Fontaine. Revue Mensuelle de la Poésie et des Lettres Françaises,* N°33. Paris.

3 Read, Herbert Edward (1945) *A Coat of Many Colours* [*Un abrigo de muchos colores*]. London, George Routledge.

mos, abiertos como el niño a todo el mundo exterior, pero con una reserva interior que el niño aún no posee, donde se acumula un poco de fuerza, un cierto orden.

«On Something in Particular»,
The Tenth Muse.
London, Routledge & Kegan Paul, 1957, pp. 1-4.

Prefacio a los *Ensayos reunidos* (1959)

Aldous Huxley

Aldous Huxley nació en Godalming, Surrey, Inglaterra, en 1894. Se crio en una familia de científicos e intelectuales, conocida como la familia Huxley. Sus primeros libros fueron poéticos. Cursó en el Balliol College, Oxford, donde obtuvo su título en Literatura Inglesa. Poco antes de la Segunda Guerra viajó a los Estados Unidos y se quedó a vivir allí hasta el final de su vida. En *The Art of Seeing* (1942), relató el trauma que sufrió en su vista y el modo en que se recuperó de la ceguera. Sus intereses temáticos fueron de todo tipo, aunque ahondó en el pacifismo, el misticismo, la ciencia, el hinduismo y la utopía. Entre sus ilustres amistades estaba el filósofo Jiddu Krishnamurti. Además de sus primeras obras poéticas, escribió novelas, cuentos, guiones cinematográficos, relatos de viajes y textos filosóficos. Entre sus ensayos, género en el que también fue prolífico, se encuentran *On the Margin: Notes and Essays* (1923), *The Olive Tree and other Essays* (1923) *Music at Night and other Essays* (1931) y *Ends and Means* (1937). El mismo año de su muerte se publicó su ensayo *Literature and Science* (1963).

El siguiente texto es el prefacio que escribió para la edición de sus *Collected Essays*, en 1959, de donde lo

tomo para su traducción. En él se detuvo a reflexionar sobre la naturaleza del ensayo, al que encontró como a una especie literaria tan variable que creyó conveniente estudiarlo en sus tres tipos ideales: el ensayo personal, el ensayo objetivo y el ensayo abstracto. Huxley confiesa haber escrito de los tres tipos, atendiendo siempre a la naturaleza literaria que los atraviesa por igual.

«Soy un hombre y vivo», escribió D. H. Lawrence. «Por esta razón soy un novelista; y al ser un novelista me considero superior al santo, al científico, al filósofo y al poeta, que son todos grandes maestros de diferentes fracciones del hombre vivo, pero nunca consiguen captar la totalidad del meollo. [...]. Solo en la novela están *todas* las cosas dadas en su plenitud [...]».[1] Lo que es cierto en el caso de la novela apenas lo es menos en el caso del ensayo; porque, al igual que la novela, el ensayo es un recurso literario para decir casi todo, sobre casi cualquier cosa. Por tradición, casi por definición, el ensayo es una pieza corta, por lo que es imposible dar todas las cosas en su plenitud dentro de los límites de un solo ensayo. Sin embargo, una colección de ensayos puede cubrir tanto terreno, y casi tan a fondo, como una novela larga. El tercer libro de Montaigne podría ser el equivalente de un buen fragmento de *La Comédie humaine*.

Los ensayos pertenecen a una especie literaria cuya extrema variabilidad puede ser estudiada con mayor eficacia dentro de un marco de referencia de tres polos. Uno es el polo de lo personal y lo autobiográfico; otro es el polo del objetivo, lo fáctico, lo particular y concreto; y el último es el polo de lo abstracto-universal. En su mayoría, los ensayistas se encuentran a gusto y dan lo mejor de sí en las cercanías de uno de estos tres polos, o a lo sumo en la vecindad de dos de ellos. Están

1 Lawrence, David Herbert, «Why the Novel Matters», *Phoenix. The posthumous papers of D. H. Lawrence*. New York, The Viking Press, 1936, pp. 535, 538.

los ensayistas predominantemente personales, que escriben fragmentos de reflexiva autobiografía y que miran el mundo a través del ojo de la cerradura de la anécdota y la descripción.

Están los predominantemente objetivos, que no hablan directamente de sí mismos, sino que inclinan su atención hacia afuera, hacia algún tema literario, científico o político. Su arte consiste en exponer, juzgar y sacar conclusiones generales a partir de los datos relevantes. En un tercer grupo encontramos a aquellos ensayistas que realizan su trabajo en el mundo de las altas abstracciones, que nunca concedieron ser personales y que apenas se dignaron a tomar nota de los hechos particulares, de los que extrajeron originalmente sus generalizaciones.

Cada tipo de ensayo tiene sus méritos y defectos especiales. Los ensayistas personales pueden ser tan buenos como Charles Lamb en su mejor momento, o tan malos como el señor X en su momento más afectado y conscientemente caprichoso. El ensayo objetivo puede ser tan animado, tan estridentemente contencioso como una pieza de Macaulay; pero puede también degenerar con fatal facilidad en algo meramente informativo o, si es crítico, en algo solo erudito y académico. ¡Y qué espléndidas, qué oraculares son las aseveraciones de los grandes generalistas! «El que tiene esposa e hijos ha dado rehenes a la fortuna, porque son impedimentos para grandes empresas, ya sea virtuosas o malignas».[1] Y a partir de Bacon pasamos a

1 Bacon, Francis (1612) «Of Marriage and Single Life» [«Del matrimonio y el celibato»]. A partir de la edición *Essays or Counsels Civil and Moral. The Works of Francis Bacon*. Vol. VI. Literary and Professional Works. Vol. I. Edited by James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas Denon Heath. London, Longman and Company [...], 1858, p. 391.

Emerson. «Todos los hombres se jactan de los progresos de la sociedad, pero ninguno mejora. La sociedad nunca avanza. Se desvanece tan rápido de un lado a medida que crece por el otro. [...]. Por todo lo que da, toma algo a cambio».[1] Incluso un Baltasar Gracián, el más breve de los ensayistas, que escribió como si estuviera telegrafiando su sabiduría, a dos dólares por palabra, en las antípodas, a veces alcanzó cierta magnificencia. «Las cosas tienen su tiempo, incluso las eminencias dependen del gusto de época; pero la sabiduría lleva ventaja: es eterna, y si este no es su tiempo, otros muchos lo serán».[2] Pero la medalla de solemne y lapidaria generalización tiene su reverso. El ensayista constantemente abstracto e impersonal es apto para darnos álgebra más que oráculos. Como ejemplo de semejante escritura algebraica, permítanme citar un pasaje corto de la traducción al inglés de los *Dialogues* de Paul Valéry. Vale la pena recordar que la literatura francesa tiene una tradición de alta y sostenida abstracción; la literatura inglesa no. Obras que en francés no son fuera de lo común en absoluto, cuando se las traduce parecen extrañas casi hasta el punto de lo absurdo. Pero incluso cuando se hacen aceptables por la tradición y el gran talento, su estilo algebraico nos parece estar muy alejado de la realidad viva de nuestra experiencia inmediata. Aquí, en las palabras de un Sócrates imaginario, Valéry nos ofrece la descripción del tipo de lenguaje en el que —como yo creo, por desgracia— le gustaba escribir.

1 Emerson, Ralph Waldo (1841) «Self-Reliance», *Essays*. Boston, James Munroe and Company, p. 69.

2 Gracián, Baltasar (1647) «Hombre en su siglo» [Aforismo 20], *Oráculo manual* y *arte de prudencia*. Para consultar la forma original del aforismo en español se puede consultar la edición del *Oráculo manual* y *arte de prudencia* de Emilio Blanco (Madrid, Cátedra, 1995).

> ¿Qué es más misterioso que la claridad? ¿Qué es más caprichoso que la forma en que la luz y la sombra se distribuyen sobre las horas y sobre los hombres? Ciertos pueblos se pierden en sus pensamientos, pero para nosotros, los griegos, todas las cosas son formas. Solo conservamos sus relaciones y, como encerrados en el día límpido, construimos, a semejanza de Orfeo, por medio de la palabra, templos de sabiduría y de ciencia que pueden ser suficientes para todas las criaturas razonables. Este gran arte requiere de nosotros un lenguaje admirablemente exacto. El mismo nombre que lo designa es también, entre nosotros, el nombre de la razón y del cálculo; una sola palabra dice estas tres cosas.[1]

En la estratósfera de nociones abstractas, esta elegante álgebra está muy bien; pero un lenguaje sin cuerpo jamás puede hacer justicia a los datos de la experiencia inmediata, ni puede aportar nada a nuestra comprensión de las *luces y sombras caprichosas* en medio de las cuales, nos guste o no, debemos forzosamente vivir nuestras vidas.

Los ensayos más ricos y satisfactorios son los que hacen lo mejor, no de uno, ni de dos, sino de los tres mundos en los que es posible que el ensayo exista. En estas consumadas obras de arte, el pensamiento y el sentimiento se mueven de aquí para allá en libertad, sin esfuerzo, entre los tres polos del ensayo: de lo personal

1 Valéry, Paul (1921) «Eupalinos ou l'architecte», en *Architectures*. Recueil publié sous la direction de Louis Süe & André Mare. Tome Premier. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, p. 54.

a lo universal, de lo abstracto a lo concreto, del dato objetivo a la experiencia interior.

La perfección de cualquier forma artística rara vez la logra su primer inventor. Para esta regla, Montaigne es la más grande y maravillosa excepción. En el momento en que iba adentrándose en la escritura de su tercer libro, ya había alcanzado los límites de su arte recién descubierto. «Qué son estos ensayos», se había preguntado al principio de su carrera, «sino grotescos cuerpos ensamblados de diferentes miembros, sin forma definida, sin ningún tipo de orden, coherencia o proporción, salvo que sean accidentales».[1] Pero unos años más tarde, los grotescos retazos se habían convertido en organismos vivos, en híbridos multiformes como esos bellos monstruos de las mitologías antiguas: las sirenas, los toros alados con cabeza de hombre, los centauros, los Anubis, los serafines. Eran imposibilidades compuestas de materiales incompatibles, pero compuestas desde dentro por un proceso similar al del crecimiento, de modo que el tronco humano parece surgir natural de entre los hombros del caballo, el pez modula en Sirena de íntegros pechos, de manera tan fácil e inevitable como un tema musical modula de una tecla a otra. El secreto paradójico de los mejores ensayos de Montaigne es una asociación libre artísticamente controlada. Una maldita cosa tras otra, pero en una secuencia que, de alguna manera algo milagrosa, desarrolla un tema central y lo relaciona con el resto de la experiencia humana. ¡Y qué bien Montaigne combina la generalización con la anécdota, la homilía con la reminiscencia autobiográfi-

1 Montaigne, Michel de (1580-1588) «De l'amitié» [Chapitre 28], *Essais*. Livre Première. Édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel. Paris, Gallimard, 1965, p. 265.

ca! ¡Con qué habilidad hace uso de lo particular y concreto, de la *chose vue*,[1] para expresar una verdad universal, y para expresarla más intensa y penetrantemente de lo que puede ser expresada, incluso, por el más oracular de los traficantes de generalidades! He aquí, por ejemplo, lo que un gran oráculo, el Dr. Johnson, tiene que decir sobre la situación humana y los usos de la adversidad.

> La aflicción es inseparable de nuestro estado presente; se adhiere a todos los habitantes de este mundo en diferentes proporciones, de hecho, pero con una asignación que parece muy poco regulada por nuestra propia conducta. Algunos exuberantes moralistas se han jactado de que la fortuna de un hombre estaba en sus propias manos, que la prudencia sustituye a todas las demás divinidades, y que la felicidad es la consecuencia infalible de la virtud. Pero, sin duda, el carcaj de la Omnipotencia está cargado de flechas, contra las que el escudo de la virtud humana, aunque se haya jactado por su dureza, se resiste en vano; no siempre sufrimos por nuestros crímenes, no siempre estamos protegidos por nuestra inocencia... Nada confiere tanta capacidad para resistir las tentaciones que constantemente nos rodean, como una consideración habitual de la brevedad de la vida, y la incertidumbre de aquellos placeres que solicitan nuestra búsqueda; y esta consideración se puede inculcar solamente por la aflicción.[2]

Esto es del todo admirable; pero hay otras y, yo diría, mejores formas de abordar el tema: «J'ay veu en mon temps cent artisans, cent laboureurs, plus sages et plus

1 *la cosa vista.*

2 Johnson, Samuel (1753) *The Adventure* N° 120. December 29.

heureux que des Recteurs de l'Université».[1] [«He visto en mi tiempo cientos de artesanos y obreros más sabios y más felices que los rectores de la Universidad»]. Una vez más: «Mira a los pobres trabajadores sentarse en el suelo con la cabeza caída después de un arduo día de trabajo. No conocen a Aristóteles ni a Catón, ni sabe nada del ejemplo ni del precepto; y sin embargo, de ellos es que la naturaleza extrae ejemplos de pura constancia y paciencia, más pura y más invencible que de cualquiera de los que estudiamos tan curiosamente en las escuelas».[2] Añádase a la naturaleza un toque de ironía y se obtendrá un comentario sobre la vida —a pesar de su informalidad y de su aparente frivolidad— más profundo que los rumores más elocuentes de los oráculos. «No son nuestras locuras las que me hacen reír», dice Montaigne, «sino nuestras certezas»[3]. ¿Y por qué nuestras certezas debieran provocar risa a un hombre sabio? Entre otras razones, porque los profesionales de la sabiduría tienden a expresarse en un lenguaje de alta abstracción y amplia generalidad; un lenguaje que, a pesar de su solemnidad gnómica, se revela, en una situación apremiante, como algo ridículo para la vida cotidiana, tal como es real y trágicamente vivida.

En el curso de los últimos cuarenta años, he escrito ensayos de todo tamaño, forma y color. Ensayos casi tan cortos como los de Gracián y, en ocasiones, más largo aún

1 Montaigne, Michel de (1580-1588) «Apologie de Raimond Sebond» [Chapitre 12], *Essais*. Livre Second. Édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel. Paris, Gallimard, 1965, p. 201.

2 Montaigne, Michel de (1580-1588) «De la physionomie» [Chapitre 12], *Essais*. Livre Troisième. Édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel. Paris, Gallimard, 1965, p. 324.

3 Montaigne, Michel de (1580-1588) «De trois commerces» [Chapitre 3], ídem, p. 66.

que los de Macaulay. Ensayos autobiográficos. Ensayos sobre cosas vistas y lugares visitados. Ensayos de crítica de todo tipo de obras de arte: literaria, plástica, musical. Ensayos sobre filosofía y religión, algunos de ellos redactados en términos abstractos, otros en forma de una antología con comentarios, otros en que las ideas generales de nuevo eran abordadas a través de hechos concretos de historia y biografía. Ensayos, por último, en los que, siguiendo a Montaigne, he tratado de ofrecer lo mejor de los tres mundos del ensayo, y de decirlo todo de una vez, del modo más cercano a la simultaneidad contrapuntística que permita la naturaleza del arte literario.

A veces, me parece que he logrado hacer bastante bien lo que, en un campo u otro, me había propuesto. A veces, por desgracia, no he tenido éxito. Sin embargo, «por favor, no disparen al pianista; está haciendo lo mejor que puede»[1]. Haciendo lo mejor que puede, *selon ses quelques doigts perclus*,[2] para que su piano de pared diga tanto como la gran orquesta de la novela, haciendo lo mejor que puede para *dar todas las cosas en su plenitud*. Al menos para el escritor, y tal vez también para el lector, es mejor haber intentado alcanzar la perfección, aunque se haya fracasado, que nunca haberlo intentado.

«Preface»,
Collected Essays.
New York, Harper & Brothers, 1959, pp. pp. V-IX.

1 Wilde, Oscar (1883) *Impressions of America*. Edited, with an Introductions by Stuart Mason. Sunderland, Keyston Press, 1906, p. 31.

2 *según algunos de sus dedos tullidos*. Cf. Mallarmé, Stéphane (1887) «Feuillet d'album», *Les poésies de S. Mallarmé*. Bruxelles, Edmons Deman, 1899 p. 88.

Referencias

Addison, Joseph (1672-1719). Escritor, político y ensayista inglés. Colaboró en *The Tatler* y fundó, junto a Richard Steele, el periódico *The Spectator*.

Adventurer, *The* [*El aventurero*]. Periódico fundado y escrito principalmente por John Hawkesworth. Salió desde el 7 de noviembre de 1752 al 9 de marzo de 1754.

Arnold, Matthew (1822-1888). Poeta, ensayista y crítico inglés. En 1865 publicó la primera serie de sus *Essays in Criticism*.

Atlantic Montlhy, *The*. Revista estadounidense fundada en Boston, Massachusetts, en 1857. Su primer editor fue James Russell Lowell.

Autocrat of the Breakfast-Table, *The*. Colección de ensayos de Oliver Wendell Holmes publicados en *The Atlantic Montlhy*, reunidos en un volumen en 1858. La serie de estos ensayos se continuó en *The Professor at the Breakfast-Table* (1859) y en *The Poet at the Breakfast-Table* (1872).

Bacon, Francis (1561-1626). Ensayista, político y filósofo inglés, autor, entre otras obras, del *Novum Organum* (1620). Primer vizconde de Saint Albans y canciller de Inglaterra.

Beerbohm, Sir Henry Maximilian (1872-1956) Parodista, caricaturista y ensayista inglés, más conocido como Max. Su primer libro de ensayos se publicó bajo el nombre *The Works of Max Beerbohm* (1896).

Belloc, Hilaire (1870-1953). Escritor y apologista católico anglo-francés, autor de libros como *The Path to Rome* (1902) y *The Pyrenees* (1909). Fue amigo de G. K. Chesterton, con quien colaboró en varias obras.

Benson, Arthur Christopher (1862-1925). Poeta y ensayista inglés. Sus primeros ensayos se pueden leer en *Essays* (1896).

Bickerstaff. Isaac Bickerstaff Esquire fue el seudónimo que usó Jonathan Swift en 1708 para predecir la muerte del famoso astrólogo John Partridge. Cf. «The Bickerstaff Pamphlets» en *The Prose Works of Jonathan Swift* (Vol. 1. 1897). El mismo seudónimo usó Richard Steele para publicar en *The Tatler*, luego compilado bajo el título de *The Lucubrations of Isaac Bickerstaff, Esq.*

Birrell, Augustine (1850-1933). Político y ensayista inglés. Su primer libro de ensayos se tituló *Obiter Dicta* (1884).

Browne, Sir Thomas (1605-1682). Médico y prolífico escritor inglés, autor de las obras *Religio Medici* (1642) y de *Hydriotaphia, Urn Burial* (1658), entre otras.

Brownell, William Crary (1851-1928). Ensayista estadounidense y crítico de arte; autor, entre otros trabajos, de *Victorian Prose Masters* (1901), *American Prose Masters* (1909), *Criticisms* (1914) y *The Genius of Style* (1924).

Bryce, James (1838-1922). Primer Vizconde Bryce. Jurista, académico e historiador británico, autor, entre otros ensayos, de los *Studies in Contemporary Biography* (1903).

Burke, Edmund (1729-1797). Filósofo, político y ensayista irlandés, reconocido por la fundación de la vertiente liberal conservadora en la política británica. Entre sus primeros ensayos se encuentra *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756).

Butler, Samuel (1835-1902). Ensayista, traductor y filólogo inglés, autor de las novelas *Erewhon* (1872) y *The Way of All Flesh,* publicada póstumamente en 1903.

Carlyle, Thomas (1795-1881). Historiador y ensayista escocés, autor de la novela-ensayo *Sartor Resartus* (1833-1834) y de las célebres conferencias *On Heroes, Hero Worship and the Heroic in History,* que dictó en 1840.

Chesterton, Gilbert Keith (1874-1936). Escritor inglés, cultor de diversos géneros literarios. Las biografías más entusiastas aseveran que escribió más de 4000 ensayos. Algunos de ellos se pueden leer en *Utopia of usurers and other essays* (1917).

Citizen of the World, The [*El ciudadano del mundo*]. Obra de Oliver Goldsmith. Consiste en la compilación en dos volúmenes (1762) las «Letters from a Chinese Philosopher to his Friend in the Esast», *publicadas en The Public Ledger*, en 1760-1761, en las que un imaginario filósofo chino, Lien Chi Altangi, de visita en Londres, comenta la vida y modales de los ingleses.

Coleridge, Samuel Taylor (1772-1834). Poeta y ensayista inglés, autor de *Biographia Literaria* (1817).

Colman, George (1732-1794). Dramaturgo y ensayista inglés, usualmente llamado George Colman «The Elder» o «George the First», para diferenciarlo de su hijo homónimo. Junto a Bonnell Thornton publicó el semanario *The Connoisseur*.

Connoisseur, The [*El conocedor*]. Semanario publicado bajo el seudónimo de Mr. Town, fundado y editado por George Colman «The Elder» y Bonnell Thornton. Salió desde el 31 de enero de 1754 hasta el 30 de septiembre de 1756 y llegó hasta los 140 números.

Cornhill Magazine, *The*. Revista literaria mensual, fundada por George Murray Smith en 1859, cuyo nombre se debió a una de las calles londinenses. En sus primeros tiempos, y bajo la dirección editorial de William Makepeace Thackeray, la revista llegó a superar la tirada de 100 mil ejemplares. Desde 1871 y hasta 1882, su editor fue Leslie Stephen.

Cotton, Charles (1630-1687). Poeta, escritor y traductor inglés. Es muy apreciada su traducción de *The Essays of Michael Seigneur de Montaigne in Three Books*, publicada en Londres entre 1685 y 1686.

Coverley. Sir Roger de Coverley (o Coverly) fue el personaje ficticio que creó Joseph Addison para publicar algunos ensayos, viñetas y cartas en *The Spectator*. Representaba un caballero afortunado, barón de Worcestershire y miembro del Spectator Club, otra invención de Addison. Sus intervenciones se pueden leer en cualquiera de las distintas ediciones de *The Sir Roger de Coverley Papers* [*Los artículos del Sir Roger de Coverley*].

Cowley, Abraham (1618-1667). Poeta metafísico y ensayista inglés. Sus obras reunidas fueron publicadas a partir de 1668 bajo el título *The Works of Abraham Cowley*.

Crothers, Samuel McChord (1857-1927). Ensayista y unitario estadounidense, autor de la colección de ensayos *The Pardoner's Wallet* (1905).

De Quincey, Thomas (1785-1859). Ensayista inglés, autor de las *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) y de *On Murder Considered as one of the Fine Arts* (1827), entre otras obras.

Defoe, Daniel (1660-1731). Periodista, novelista y ensayista inglés, célebre por su novela *Robinson Crusoe* (1719). Incursionó en los más diversos géneros literarios. Su primer libro de ensayo notable fue *An Essay Upon Projects* (1697).

Dryden, John (1631-1700). Poeta, ensayista y dramaturgo inglés. Una de sus textos más discutidos fue *Essay of Dramatic Poesy* (1668).

Edinburgh Review, The. Publicación escocesa fundada a mediados del siglo XVIII, cuya periodicidad se interrumpió dos veces. Recién en 1802, y hasta 1929, tuvo una publicación regular. En este tercer período se constituyó en una revista trimestral de literatura y política, afín al Partido Liberal Británico.

Elia. Essays which have appeared under that Signature in The London Magazine. Se trata de la célebre colección de ensayos de Charles Lamb, impresa en Londres, en 1823, por Taylor and Hessey. Cf. *Last Essays of Elia* y *Essays of Elia.*

Elia. Pseudónimo de Charles Lamb.

Emerson, Ralph Waldo (1803-1882). Filósofo y escritor estadounidense. Adscribió al trascendentalis-

mo, al que le legó uno de sus ensayos más emblemáticos, *Nature* (1836).

Essayes or Counsels, Civill and Morall. Título que toma la edición definitiva de los *Essays* de Francis Bacon, en 1625, cuya primera edición, con solo diez ensayos, había sido publicada en 1597.

Essays of Elia es el nombre con el que comúnmente se reúne o se refiere a las dos compilaciones de ensayos de Charles Lamb, *Elia* (1823) y *The Last Essays of Ellia* (1833).

Examiner, The [*El examinador*]. Periódico dominical fundado por John Hunt y editado en sus primeros años por su hermano Leigh Hunt. Se publicó desde 1808 hasta 1886, y llevaba por subtítulo: «A Sunday Paper, on Politics, Domestic Economy, and Theatricals» [«Un periódico dominical sobre política, economía doméstica y teatro»].

Fielding, Henry (1707-1754). Dramaturgo, ensayista y novelista satírico inglés. Fue editor de los periódicos *The Champion* (1739-1740) y *The Covent-Garden Journal* (1752). Algunos de sus ensayos se pueden leer en *Miscellanies* (1743).

Goldsmith, Oliver (1728-1774). Escritor irlandés, autor de los ensayos satíricos *The Citizen of the World; or, Letters from a Chinese Philosopher, Residing in London, to his Friends in the East* (1762) y de la novela *The Vicar of Wakefield* (1766).

Gosse, Edmund (1849-1928). Poeta y ensayista inglés. Algunos de sus ensayos fueron recolectados en *Critical Kit-Kats* (1896), *Portraits and Sketches* (1912), *Books on the Table* (1921), *Aspects and Impressions* (1922) y *More Books on the Table* (1923).

Guardian, *The* [*El guardián*]. Periódico londinense fundado por Richard Steele, cuya corta duración fue del 12 de marzo al 1 de octubre de 1713, alcanzando los 175 números. Entre sus colaboradores se encontraban Joseph Addison, Thomas Tickell y Alexander Pope.

Hawkesworth, John (1715-1773). Escritor y editor inglés. Junto a Samuel Johnson y otros impulsó el periódico *The Adventurer*.

Hazlitt, William (1778-1830). Escritor inglés, autor, entre otros ensayos, de *Characters of Shakespear's Plays* (1817), *Lectures on the English Comic Writers* (1819) y *Table-Talk* (1821-1822).

Holmes, Oliver Wendell (1809-1894). Físico, poeta y ensayista estadounidense, autor de la colección de ensayos *The Autocrat of the Breakfast-Table* (1858).

Hunt, Leigh (1784-1859). Crítico, poeta y ensayista inglés. Fue editor del periódico *The Examiner*, de la revista *The Reflector* y del periódico semanal *The Indicator*. También fue amigo de John Keats y de Percy Bysshe Shelley. Entre sus ensayos se encuentra *Table Talk* (1851).

Idler, The [*El haragán*]. Serie de 103 ensayos compuestos casi en su mayoría por Samuel Johnson, publicados semanalmente en el periódico *Universal Chronicle,* entre abril de 1758 y abril de 1760.

Irving, Washington (1783-1859). Escritor y político estadounidense. Sus libros de ensayos, como *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent* (1819-1820), son también historias breves.

Johnson, Samuel (1709-1784). Poeta, ensayista y lexicógrafo inglés. James Boswell le consagró la biografía *Life of Samuel Johnson* (1791), que terminó por constituirlo en uno de los mayores críticos de todos los tiempos.

Jonson, Ben (c. 1572-1637). Poeta y dramaturgo isabelino, contemporáneo a Shakespeare. Sus obras más célebres son *Volpone, or The Fox* (1606), *The Alchemist* (1610) y *Bartholomew Fair* (1614). Para la presente antología, interesa en especial su libro póstumo *Discoveries* (1641).

Lamb, Charles (1775-1834). Escritor y ensayista inglés, autor de los célebres *Essays of Elia,* cuya primera serie apareció en 1823. Junto a su hermana Mary Lamb, escribió *Tales from Shakespeare* (1807).

Lamb, Mary (1764-1847). Autora, junto a su hermano Charles, de una célebre adaptación en prosa de las obras de Shakespeare, *Tales from Shakespeare* (1807). Asesinó a su madre durante una crisis nerviosa.

Landor, Walter Savage (1775-1864). Poeta y ensayista inglés, reconocido por sus *Imaginary Conversations*, diálogos ficcionales entre distintas personalidades históricas, publicados en cinco volúmenes entre 1824 y 1829.

Lang, Andrew (1844-1912). Escritor, traductor y folclorista escocés. Es mayormente conocido por sus compilaciones de cuentos fantásticos.

Last Essays of Elia, The. Segunda recopilación de ensayos de Charles Lamb, publicada en 1833, en Londres, por Edward Moxon. Cf. *Elia* y *Essays of Elia*.

Looker-On, The [*El observador*]. Periódico inglés fundado por William Roberts, bajo el pseudónimo de Rev. Simon Olive-Branch y cuya corta duración fue de marzo de 1792 a febrero de 1794. Alcanzó los 93 números.

Lounger, The [*El perezoso*]. Periódico publicado en Edimburgo, cuyos 101 números fueron desde febrero de 1785 hasta enero de 1787. Su mayor contribuidor fue Henry Mackenzie.

Lowell, James Russell (1819-1891). Poeta y ensayista estadounidense. Fundó, junto a Robert Carter, la revista *The Pioneer*. También fue abolicionista y diplomático. Sus ensayos fueron compilados en libros como *Among my Books* (1870 y 1876) y *My Study Win-*

dows (1871). Poco antes de morir publicó sus *Political Essays* (1888).

Lucas, Edward Verrall (1868-1938). Humorista, novelista y ensayista inglés. Fue biógrafo y editor, entre otros, de Charles Lamb, y colaborador habitual durante más de treinta años del semanario satírico *Punch*.

Lynd, Robert Wilson (1879-1949). Editor, activista y ensayista irlandés. Escribió ensayos semanales para *New Stateman* entre 1913 y 1945. En 1920 aparece su ensayo nacionalista *Ireland a Nation*.

Macaulay, Thomas Babington (1800-1859). Historiador y ensayista inglés, adscripto al Partido Liberal Británico. Son célebres sus ensayos sobre Milton, Addison, Clive, Johnson y Pitt, entre otros.

Mackenzie, Henry (1745-1831). Abogado, novelista y ensayista escocés. Su obra más conocida es la novela sentimental *The Man of Feeling* (1771).

Milton, John (1608-1674). Poeta, polemista y ensayista inglés, célebre por su poema épico *Paradise Lost* (1667). Es notable su *Areopagitica,* ensayo a favor de la libertad de expresión, publicado en 1644.

Mirror, *The* [*El espejo*]. Periódico publicado en Edimburgo, cuyos 110 números fueron desde enero de 1779 hasta mayo de 1780. Su mayor contribuidor fue Henry Mackenzie.

Modest Proposal es una sátira de Jonathan Swift publicada en Dublín en 1729, cuyo título completo es *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from Being a Burthen to their Parents or Country, and for Making them Beneficial to the Publick*. [*Una modesta proposición para prevenir que los niños de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o el país, y para hacerlos útiles al público*].

Montaigne, Michel de (1533-1592). Ensayista francés, autor de los *Essais*, cuya primera edición se publicó en Burdeos, en 1580.

Pater, Walter Horatio (1839-1894). Escritor y crítico literario, considerado el padre del esteticismo inglés. Algunas de sus obras son *The Renaissance* (1873), *Marius, the Epicurean* (1885) y *Appreciations* (1889).

Pope, Alexander (1688-1744). Poetas y traductor inglés. También escribió ensayos en verso, como *An Essay on Criticism* (1711) y *An Essay on Man* (1734).

Priestley, John Boynton (1894-1984). Escritor, dramaturgo y activista político británico. Entre sus libros de ensayos se destaca *Man and Time* (1964).

Quarterly Review, The. Revista inglesa de literatura y política. Para diferenciarse de *The Edinburgh Review*, afín al Partido Liberal Británico, la editorial londinense John Murray fundó, en 1809, *The Quarterly Review,* de tendencia más conservadora, y cuyo primer editor fue William Gifford.

Rambler, *The* [*El caminante*]. Periódico británico fundado por Samuel Johnson. Salió martes y sábados, desde marzo de 1750 hasta marzo de 1752 y llegó a los 208 números.

Religio Medici. Ensayo del médico cristiano Thomas Browne, cuya primera edición, apócrifa, apareció en 1642.

Rhys, Ernest Percival (1859-1946). Escritor y editor inglés, reconocido por haber editado *Everyman's Library*, una serie de clásicos de la literatura universal. También realizó las compilaciones de ensayos *A Century of English Essays* (1913) y *Modern English Essays* (1922).

Roundabout Papers [*Artículos indirectos*]. Recopilación de ensayos de William Makepeace Thackeray, publicada en 1863.

Ruskin, John (1819-1900). Escritor, crítico y político inglés, autor de los ensayos *Modern Painters* (cinco volúmenes editados entre 1843 y 1860) y *Fors Clavigera*, una serie de cartas de John Ruskin escritas durante la década de 1870.

Saintsbury, George (1845-1933). Profesor de retórica y literatura inglesa en la Universidad de Edimburgo. Además de su vasta obra ensayística, compuso unas *Notes on a Cellar-Book* (1920), a partir de su gusto y erudición sobre el vino. En 1923 se publicó, en

tres volúmenes, *The Collected Essays and Papers of George Saintsbury 1875-1920*.

Schelling, Felix Emmanuel (1858-1945). Ensayista estadounidense, editor y estudioso de la literatura isabelina. Se desempeñó como profesor de literatura en la Universidad de Pensilvania.

Smith, Alexander (1829-1867). Poeta y ensayista escocés, autor de *Dreamthorp: A Book of Essays Written in the Country* (1863). Algunos biógrafos anotan que nació en 1830.

Spectator, *The* [*El espectador*]. Periódico inglés fundado por Joseph Addison y Richard Steele, cuyo primer ciclo fue del primero de marzo de 1711 hasta el 6 de diciembre de 1712, alcanzando un total de 555 números. Luego resurgió en julio de 1714, pero solo hasta diciembre de ese mismo año (del número 556 hasta el 635). La mayor cantidad de artículos fue escrita por Addison.

Steele, Richard (1672-1729). Político, dramaturgo y ensayista irlandés, fundador del periódico *The Tatler* y, junto a Joseph Addison, de *The Spectator*. También fundó el periódico *The Guardian*.

Stephen, Leslie (1832-1904). Biógrafo, ensayista y uno de los alpinistas más prominentes de la época dorada inglesa de aquel deporte. Su mayor obra fue la edición, a partir de 1885, del *Dictionary of National Biography*.

Stevenson, Robert Louis (1850-1894). Poeta y novelista escocés. Aunque mayormente conocido por su obra ficcional, son admirable sus ensayos, como *Virginibus Puerisque and Other Papers* (1881) y *Across the Plains whit other Memories and Essays* (1892).

Swift, Jonathan (1667-1745). Escritor irlandés mundialmente conocido por su novela *Gulliver's Travels* (1726). Sus ensayos a menudo adquirieron el tono satírico, como «A Modest Proposal» (1729). Asumió como deán de la Catedra de San Patricio, en Dublín, en 1713.

Symonds, John Addington (1840-1893). Poeta y ensayista británico, conocido por sus trabajos sobre el Renacimiento italiano, sus biografías y su precursora defensa de la homosexualidad masculina. Entre sus primeros ensayos se encuentra *The Renaissance* (1863), *Miscellanies* (1871) y *An Introduction to the Study of Dante* (1872).

Table-Talk; or, Original Essays [*Conversación de sobremesa*]. Dos series de ensayos de William Hazlitt publicadas en Londres en 1821 (John Warren) y 1822 (Henry Colburn).

Tatler, The. Periódico británico fundado por Richard Steele, en el que escribió bajo el pseudónimo de Isaac Bickerstaff. Su primer número salió el 12 de abril de 1709 y el último, el 2 de enero de 1711, alcanzando los 271 números. La mayor cantidad de artículos fueron escritos por Steele.

Temple, William (1628-1699). Político y ensayista inglés, autor de los tres volúmenes titulados *Miscellanea* (1680, 1692 y 1701).

Thackeray, William Makepeace (1811-1863). Novelista, ilustrador y ensayista inglés, autor de la novela satírica *Vanity Fair* (1847-1848). Entre sus ensayos se encuentra los *Roundabout Papers* (1863).

Thoreau, Henry David (1817-1862). Escritor y filósofo estadounidense. Su ensayo más célebre, y también más influyente, fue «Resistance to Civil Government» (1849).

Thornton, Bonnell (1725-1768). Crítico, poeta y ensayista inglés, fundador, en 1752, del periódico satírico *Drury Lane Journal*. Junto a George Colman, publicó el semanario *The Connoisseur*.

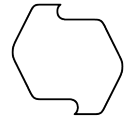
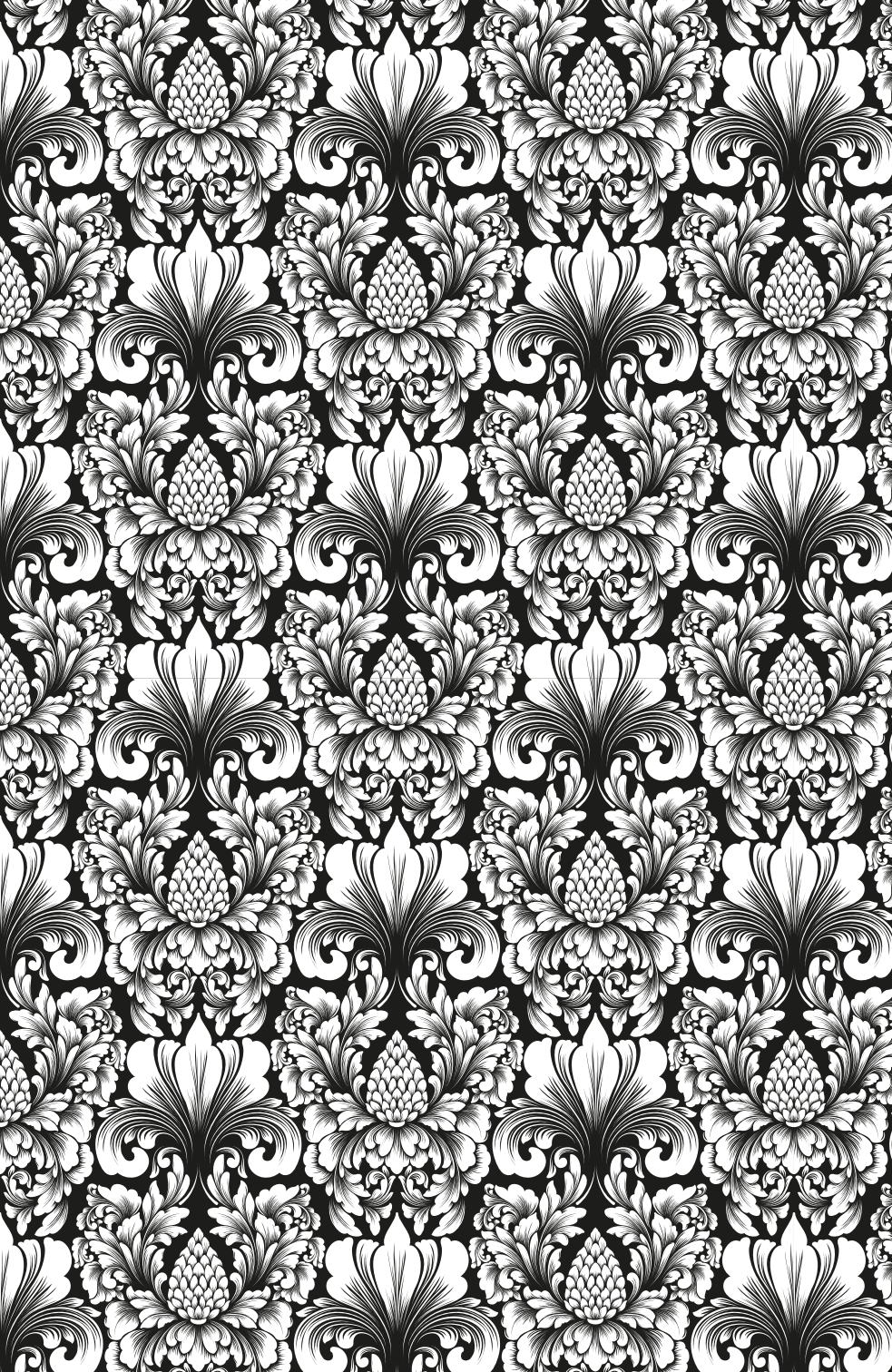
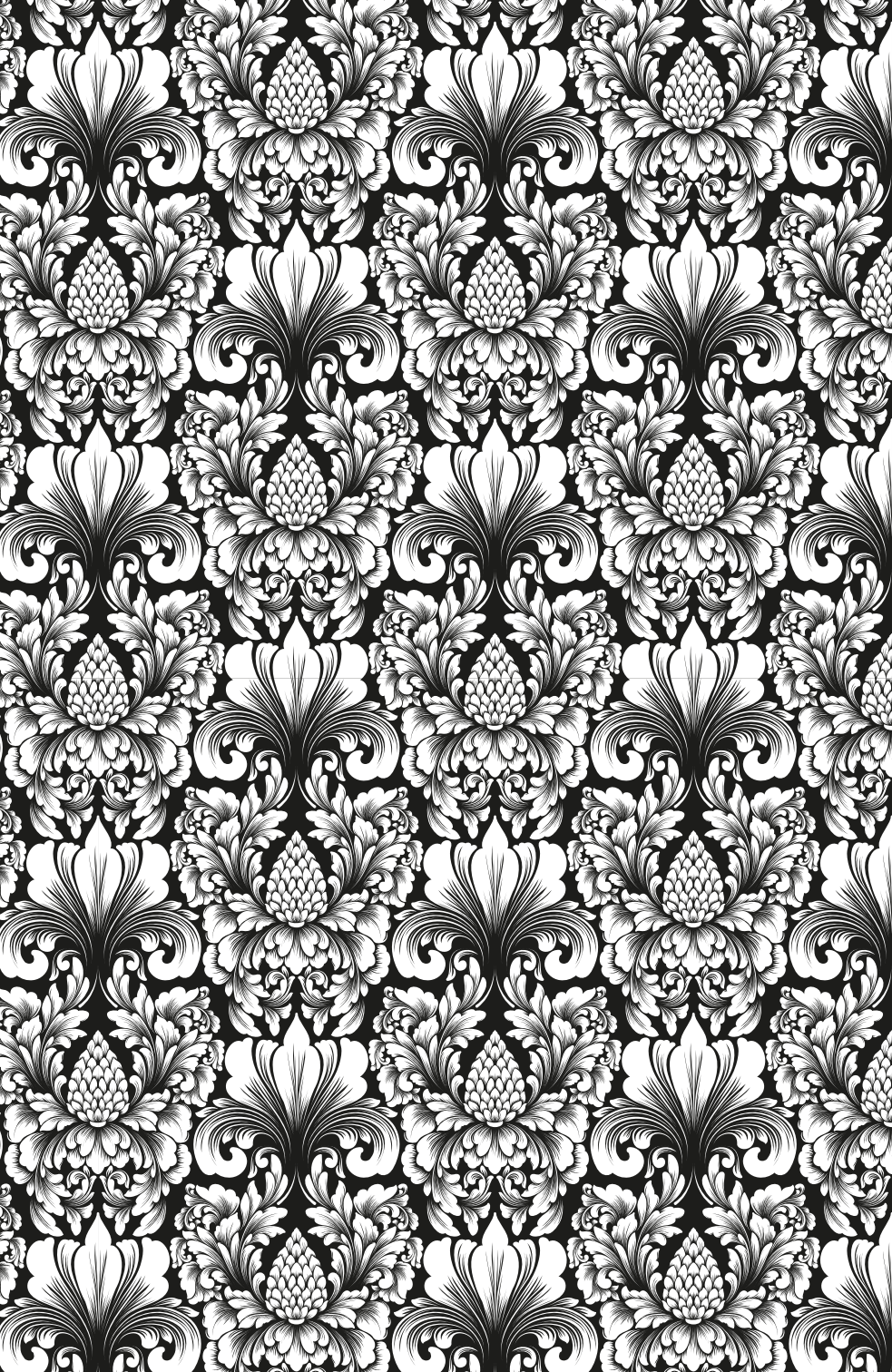
Urn Burial. Célebre obra de Sir Thomas Browne publicada en 1658. Su título completo es *Hydriotaphia, Urn Burial, or, a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk* [*Hydriotaphia, el entierro en urnas o Un discurso de las urnas sepulcrales encontradas últimamente en Norfolk*].

Verulam. Forma con que, a menudo, se lo llama a Francis Bacon, quien obtuvo, entre otros títulos nobiliarios, el de primer barón de Verulam.

Virginibus Puerisque and Other Papers. Reunión de ensayos de Robert Louis Stevenson publicados en 1881

(London, C. Kegan Paul & Company). El título en latín *Virginibus Puerisque*, que en lengua inglesa a menudo se tradujo como *Of Maidens and Youths,* en español podría traducirse como *Para niñas y muchachos.*

World, *The* [*El mundo*]. Periódico fundado por Edward Moore, publicado entre enero de 1753 y diciembre de 1756, en el que colaboraron Lyttleton, Chesterfield y Horace Walpole. Alcanzó hasta el número 209.



CONTRAMAR