

INTRODUCCIÓN

El encanto de una buena lectura no consiste únicamente en la fórmula de conocimiento teórico que pueda ofrecernos, sino también en otros valores espirituales más complejos.

Mariano Picón- Salas.

Las páginas que siguen, nos demuestran que el trabajo intelectual es mucho más que artificio. Mariano Picón- Salas (1901- 1965), fue un autor que fundamentó su proyecto estético en lo que Víctor Bravo (2001) denominó como “conciencia de escritor”. Por lo que la eficacia estética del ensayo no se hallará necesariamente unida a la lengua, debido a que la palabra y su significación proceden del desarrollo y el movimiento del pensamiento y las ideas. En este trabajo se insistirá, en que aun cuando la lengua –vehículo expresivo del ensayo- sea convención, la obra de Mariano Picón-Salas supera el esteticismo vacío de su época a través del desarrollo de un pensamiento esencialmente humanista y la puesta en práctica de teorías artísticas sociales e históricas, que generaron la visión integral de lo que nos propone su obra literaria.

Inicialmente, nos habíamos propuesto acercarnos a la obra *Regreso de tres mundos* (1959), a través de la estilística como metodología de análisis. Sin embargo, el tiempo y la investigación misma, comenzaron a exigir una teoría distinta para sustentar nuestras ideas acerca de la eficacia estética. La estilística como método de análisis literario nos resultó obsoleta; nos imposibilitaba llegar a donde nos habíamos propuesto. La situación, entonces, nos obligó a acercarnos a un trasfondo teórico diverso; y la opción fue la de remitirnos directamente a la estética, la cual, nos permite ubicar con mayor precisión lo que deseamos revisar en la obra de Picón- Salas.

La conciencia de escritor, a saber, tanto en el ensayista como en el poeta, no se relaciona exclusivamente con el lenguaje y su significación; realmente, se acerca más a la importancia del manejo del lenguaje y las ideas de las que éste se

sirve para expresarnos una información, un sentimiento o una percepción. La conciencia de escritor, entendida de este modo, funciona como el espacio de representación del ideario estético e incluso ideológico del autor, donde “lo más vivido en ella nos parece vivido a través de la intensidad de su escritura; o lo que es más intuitivo en ella se vuelve experiencia por esa misma escritura” (Sucre, 1983, p XIII).¹

El filósofo francés Michel Foucault apunta que la palabra como signo unívoco perdió su validez hacia el siglo XVI, momento en el cual se configuró la *episteme* clásica; la unidad entre palabras y cosas se fractura para no unirse nunca más. Ésta es la época en la que conocemos al ensayo en su factura moderna, cuando otro francés, Michel de Montaigne publica en el año 1580 sus *Ensayos*, los cuales nos remiten a la experiencia espiritual del autor. Empero, la palabra y su significación, habrían de sufrir nuevas transformaciones, dejando de tener significados unívocos. Hacia 1775 –fecha propuesta por Foucault– comienzan a tener lugar en el lenguaje nuevas alternativas expresivas. Aparecen nombres sin cosas y cosas sin nombre, fenómeno que propició confrontaciones lingüísticas que aún hoy el lenguaje no ha logrado superar. Las palabras perdieron no sólo su unicidad, sino la esencia misma que habían tenido durante tantos siglos. La poesía romántica y el ensayo decimonónico, muestran los primeros visos de esta confrontación. Y posteriormente, el siglo XIX y el XX padecieron en carne viva lo que habría de representar el problema de un lenguaje nuevo, el cual, “pierde su lugar de privilegio” (Foucault, 1998, p. 8).

Inserto en este contexto aparece Benedetto Croce, quien señala que en la medida que la ciencia del lenguaje es reductible a filosofía, ésta no es sino una forma de hacer estética. Justamente de eso se trata este trabajo, de medir la eficacia estética del ensayo a través de nuestro encuentro con la expresión que nos proporciona la obra literaria, la cual, desde nuestra perspectiva, reposa sobre los valores de belleza, ética y justicia. En relación con esto último, revisaremos la importancia del estudio del conocimiento intuitivo y el desarrollo de la intuición

¹ El sistema de citas que se utilizará a lo largo de este trabajo ha sido tomado del *Manual de estilo de publicaciones de la American Psychological Association* (APA) de 1999.

como clave para acceder a la certeza estética. Finalmente, sobre la base de dicho planteamiento, se realizará el análisis de *Regreso de tres mundos*.

La investigación se basa en la revisión de *Regreso de tres mundos*, desde una perspectiva más emocional y poética que estrictamente objetiva, para estudiar cómo la subjetividad del ensayista condiciona la reflexión que genera el texto a través de la transmisión de valores a través del discurso literario. En nuestro país, poco se ha reparado en la reflexión estética de la obra de Picón- Salas. La literatura venezolana, desde sus inicios, ha sentido inclinación por criticar el país y su sociedad, intentando mostrarnos una visión global de lo que para sus autores ha sido nuestra realidad.

Mariano Picón-Salas a pesar de tener presente la función social de la literatura, no se limitó a realizar críticas. Fue más allá; se propuso hacer frente a los problemas culturales de la sociedad, a través de la transmisión de valores para generar hombres más perfectibles, y por tanto, más humanos. Infundió a su obra aliento de ética y belleza que lo diferenciaron de sus predecesores y contemporáneos, razón que dio vida a esta investigación, y que permitirá ahondar más en uno de los aspectos menos trabajados en el marco de lo que ha sido nuestra literatura y la reflexión misma sobre la obra de Picón- Salas.

Nuestro trabajo se inicia con una revisión del comportamiento del ensayo como género literario en Latinoamérica y Venezuela. Su génesis, su evolución y figuras que a nuestro juicio, resultaron determinantes para la conformación de las directrices que habría de seguir Picón- Salas en su prosa. Presentamos además, una introducción al pensamiento estético y una sección dedicada a la comprensión de la certeza estética dentro de la experiencia artística. Por último, presentamos el análisis de *Regreso de tres mundos* y nuestra perspectiva de lo que es la eficacia estética, la cual, en la prosa de Picón- Salas, se expresa como la conciencia de su labor de escritor en el manejo del lenguaje, la expresión de las ideas y la transmisión de valores.

CAPÍTULO I: EVOLUCIÓN DE LA PROSA ENSAYÍSTICA EN AMÉRICA LATINA

La experiencia espiritual: el ensayo

No puedo asegurar mi tema. Va confuso y vacilante con embriaguez natural. Tómolos en ese punto tal y como está en el instante en que me ocupo de él. No pinto el ser. Pinto el paso.

Michel de Montaigne

Aun cuando el lenguaje del que se vale la literatura no difiere del que usamos en nuestra cotidianidad, se hace evidente la existencia de cierto quiebre. Esto se debe a que al acometer la escritura, el escritor busca superar las frases y los giros del coloquio llano. Esta divergencia se inicia, principalmente, en el momento en el que la literatura adquiere valor como disciplina autónoma y se desarrolla lo suficiente para imponer su selecto gusto hacia el lenguaje, la factura y su elaboración artística.

El lenguaje literario enriquece, afina y amplía los matices de la lengua a través de un incesante trabajo creador que contribuye, a su vez, en la fijación de las formas expresivas y el afianzamiento mismo de la lengua puesta en práctica. Además, sirve de freno a las tendencias aceleradoras del cambio o la evolución lingüística. Esto nos permite observar, como el lenguaje literario no sólo enriquece el ámbito cultural de un idioma determinado, sino también cómo colabora en la tarea de conservación de las lenguas.

La literatura conceptualizada como “aquel arte que se elabora con el lenguaje, sea éste hablado o escrito” (Chacón Pérez, 1999, p. VIII), nos permite entender, a través de la buena disposición de las frases y los significados, la forma del pensamiento de quien la practica; el autor “borda y delinea sus obras sobre el sentido, cuya filigrana hilvana inmersa en la madeja del lenguaje” (Chacón Pérez, 1999, p. VIII). Sobre la premisa del sentido y la forma del lenguaje, se desarrollan

los diversos géneros literarios que hoy conocemos, como la narrativa, la poesía, la retórica y el ensayo, el cual, entre los géneros mencionados ha sido el más difícil de conceptualizar y definir.

El ensayo es un género literario del que se sabe muy poco y que ha sido definido por el *Diccionario de la Real Academia Española* (2000), como un “escrito, generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia”. Sin intención alguna de cuestionar a la Academia, este concepto resulta completamente inoperante para explicar lo que es un ensayo, sólo nos remite a su forma y nos lo presenta casi como un género literario menor. Por otra parte, el *Diccionario de literatura mundial* (1962) nos define al género de nuestro interés, como “una composición en prosa de moderada extensión que trata un tema concreto y que va en pos de una verdad desconocida”.

Etimológicamente, el término *ensayo* proviene de “ensayar” lo cual nos remite al verbo probar. Aparentemente tanto el término como el género literario pertenecen a la modernidad, pero la verdad es que la Historia nos permite rastrearlo en autores de la Antigüedad como Lucio Anneo Séneca en sus *Epistulae morales ad Lucilium* o en San Agustín. Resultaría oprobioso olvidar que en la Antigüedad hubo muchos ensayos llamados “discursos”. Para la elaboración de éstos se tomaba como referente la frase de Heráclito “a la naturaleza le gusta ocultarse”, la cual nos remite irremisiblemente a una incesante búsqueda. San Agustín (356- 430), notable retórico del Imperio Romano, refugiado en Hipona, en su célebre *De urbis excidio* (*Sobre la destrucción de la ciudad*), explica cuáles, a su entender, fueron las causas que originaron el desmembramiento y posterior caída del Imperio Romano. Este discurso se comporta como un ensayo tal como hoy lo concebimos. Empero, no es sino hasta el siglo XVI cuando el ensayo adquiere forma definida y nos muestra finalmente su rostro, cuando Michel de Montaigne (1533- 1592) lo plantea en su texto *De Democritus et Heraclitus* publicado hacia el año 1580. El francés nos ofrece una muy interesante “definición” del género que pone en práctica, la cual, para muchos, no posee más que valor histórico; el ensayo para Montaigne se trata de ir “Sembrando una frase

aquí, otra allá, muestras desgajadas de su conjunto, separadas sin designio ni promesa”. (Montaigne, 1999, p. 5)

La prosa ensayística, según esto, es un texto que se plantea lo que quiere y que no busca más que dar vueltas y reflexionar sobre sus propias ideas. Muy a pesar de los esfuerzos y explicaciones del ensayista francés, no ha faltado en la historia de la literatura quien haya confundido al ensayo con el artículo, la monografía o el estudio crítico, en fin, con cualquier texto que posea una estructura más o menos fragmentaria o diversa; y no ha faltado quien haya querido tratar al ensayo como un “hermano menor” del tratado, tal como lo ha hecho, y lo hace aún hoy la Academia.

José Luis Gómez- Martínez, en su texto *Teoría del ensayo* (1992) se pasea entre los diversos autores que han intentado definir al ensayo. Entre las definiciones que nos ofrece seleccionamos la siguiente tomada de la obra de Donald W. Bleznick, *El ensayo español del siglo XVI al XX*:

el ensayo es una composición en prosa, discursiva pero artística por su riqueza de anécdotas y descripciones... con un ilimitado registro de temas interpretados en todos los tonos y con entera libertad desde un punto de vista muy personal... El ensayo es una obra de arte construida conceptualmente. (Gómez- Martínez, 1992, p. 5)

Para referirnos a las características propias del ensayo, haremos referencia a lo que Roberto Chacón Pérez ha denominado “espíritu de sutileza”. Dicha imagen nos remite a la naturaleza etérea de la materia y las formas propias de la prosa ensayística. Ya en Montaigne podemos rastrear como se parte del interrogante ¿Quién soy yo? Es precisamente para contestar dicha cuestión que Montaigne emprende su labor literaria, donde lo que ensaya es la búsqueda de su individualidad y las reglas éticas por las cuales regir su destino, a través del conocimiento empírico de las características particulares del individuo, ignorando de forma voluntaria el peligro que traen consigo los juicios de valor.

Se deslizan entonces a través de las páginas del ensayo, los ecos de un “yo” que dejan al descubierto las opiniones y los afectos de los autores, que se hallan enmarcadas dentro de una armónica composición de tono subjetivo, donde se articulan imágenes, recuerdos, caprichos, gustos, nociones e intuiciones. Por lo

tanto, la prosa ensayística adquiere cierto tono confesional que deja traslucir parte del alma del escritor, quien pareciera un amigo en busca de un confidente a quien contarle en voz alta sus pensamientos, ideas, frustraciones u opiniones; por esta razón no resultaría disparatado pensar que tal como apunta Gómez Martínez citando a Routh autor *The Origins of the Essay Compared in French and English Literatures* (1920) , que “el ensayo es una relación de disposiciones de ánimo e impresiones”. En consecuencia, el ensayo puede considerarse un género que se mueve dentro de los linderos de la relatividad. El ensayo muestra la perspectiva de su autor y el modo como el escritor percibe y participa de la realidad. Al escribir, el ensayista nos hace contemporáneos a él; nos da carta blanca para internarnos en su mundo, permitiéndonos entender no sólo sus pensamientos, sino el proceso de gestación y maduración de éstos.

Muchos son los críticos y escritores que han insistido en que el ensayo es un género literario que nos muestra los sentimientos y las ideas más sinceras de sus autores. De esta opinión se desprende la noción de que las vivencias del ensayista son el motor primordial de la materia de los textos ensayísticos. Quizás, sea por esto que en el ensayo no tengan lugar ni el pensamiento filosófico, ni el pensamiento científico objetivos. El ensayista, no perseguirá conocimientos objetivos, sino que nos presentará sus ideas desde su propia perspectiva, la cual, sin lugar a dudas, se hallará enmarcada en sus circunstancias y en la época que ha vivido. Entonces,

se crean en el ensayista mismo sus criterios de juicio, pero no es que él los despierta a la vida y a la acción: los inspira el gran determinador de valores de la estética, ese que está siempre por llegar, que nunca ha llegado, el único autorizado a juzgar... (Lukács, 1975, p 36)

Dentro del juego establecido entre el escritor y las palabras, el ensayista juega a iluminarnos en una página y a ensombrecernos en otra, llenando de claroscuros nuestra conciencia. Las palabras deambulan en las páginas de los textos jugando de vez en vez a la poesía o al cuento, excepto en el momento que buscan acercarse a lo que les interesa, cuando se convierten en flechas veloces y certeras que desean ubicarse en el centro de los conceptos, dejando al

descubierto que los recuerdos y los sentimientos pueden adquirir dimensión humana y material a través de la literatura.

Dentro de tanta subjetividad y libertad creadora, observamos que cualquier tema puede ser materia de ensayo. Ideas, caprichos y motivaciones interiores, resultan suficientes para “ensayar”. El género como tal no posee forma o estructura determinadas; parte de diversas significaciones y las lleva adelante. De cierta manera ayuda al lenguaje en su relación con el pensamiento y los conceptos. “El ensayo carga sin apología con la objeción de que es imposible saber fuera de toda duda qué es lo que debe imaginarse bajo los conceptos” (Adorno, 2002, p. 142). La prosa ensayística reúne dentro de una gran totalidad diversos elementos, pero no por esto significa que sea un simple andamiaje de conceptos. El ensayo se orienta hacia la búsqueda de lo esencial, donde “todo es mónada y no lo es” (Adorno, 2002, p. 145) y donde en “sus momentos, de naturaleza conceptual en tanto que momentos, aluden a más allá del objeto específico en el que están reunidos” (Adorno, 2002, p. 145).

Sin duda alguna, la relatividad –característica a la cual aludimos líneas atrás- es inherente a lo que Adorno denomina “forma del ensayo”. El ensayo se estructura de un modo que podría llevarnos a pensar que el texto puede suspenderse en cualquier instante. Pero la verdad es que el ensayo funciona como la mente de cualquier ser humano: piensa discontinuamente, siguiendo el normal desenvolvimiento de nuestra poco continua realidad, encontrando además su unidad en los intersticios en blanco del texto, los cuales podríamos tildar de rupturas en el interior del discurso mismo, aun cuando el asunto tratado por el ensayista suela quedar como un conflicto detenido en el claroscuro de sus ideas y opiniones.

En el ensayo toda visión o perspectiva es tratada como una existencia particular que participa de una existencia totalizadora. El carácter perspectivístico de la prosa ensayística se relaciona entonces con la vocación del género por establecer conexiones entre el ánimo y las cosas. Sin embargo, no debemos pasar por alto que el ensayo es un “ejercicio de inteligencia” (Chacón Pérez, 1999, p. XIV), que como apuntó Marcel Proust se encuentra bajo la égida del instinto, lo

cual nos sitúa en los terrenos de la intuición. Tanto la imaginación como la intuición saben ponerle límites a la razón y a la abstracción, haciendo florecer en el jardín del intelecto metáforas, conceptos, ideas y formas. Aunque evidentemente estaríamos incurriendo en un notable equívoco si sólo pensáramos que la prosa ensayística pasa únicamente por un proceso de elevación espiritual.

El ensayo, entonces, consiste en poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía de su autor, confiriendo unidad a las cosas, lo que de por sí puede entenderse como un acto poético. La prosa ensayística es sobre todo una mínima unidad donde los conceptos destellan luces a través de metáforas que evocan formas y conceptos. Empero, la experiencia espiritual se ve amenazada en el momento en el que se trata de teorizar y objetivar su esencia, a pesar de que el ensayo, como todo ejercicio intelectual, aspire a un cierto grado de objetivación. El escritor de ensayos concentra sus energías en la interpretación de los hechos, trascendiendo lo concreto de éstos. Quizás sea éste el motivo básico por el cual resulta absurdo querer comparar al ensayo con el tratado. Este último se centra en enseñar; el ensayo simplemente busca sugerir. El ensayista está muy lejos de querer comprobar algo, su pretensión es la de influir a través de sugerencias, razón por la cual, el autor de ensayos no pretende presentar resultados. El ensayo no adoctrina ni entretiene, sugiere.

Al reprochar a los ensayistas su falta de punto de vista o relativismo, el ensayo se topa con su extremo, el afán de la filosofía por el saber absoluto. El ensayo es de carácter “filosófico”- en el sentido más puro de la palabra- en el momento en el cual eleva sus ideas del plano particular al general, cuando busca profundizar en las causas primeras del tema que está tratando. Sin embargo, “se diferencia de la filosofía como ‘ciencia’ en que no es sistemático y, por lo tanto, no se encuentra sujeto a la caducidad que el paso del tiempo marca en todo sistema” (Gómez Martínez, 1992, p. 48). El ensayo procede entonces a defenderse valiéndose del pensamiento de arbitrariedad, “resumiéndolo reflexivamente, en vez de enmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de inmediatez” (Adorno, 2002, p.151). No resulta extravagante que el ensayo use como instrumento de defensa la arbitrariedad que lo caracteriza. Es decir, que apunte hacia la fractura

de las altas cualidades de lo “necesario”, proclamando a la prosa ensayística como “la ficción del desconcierto” (Rodríguez Ortiz, 1999, p. 9). Siguiendo a Adorno, notamos que el ensayista no se vale de equívocos por simple negligencia, sino que lo hace para mostrarnos como una palabra puede cubrir significaciones diversas. El ensayista coordina sus ideas, no las subordina; su reflexión se enfoca en los accidentes, no en la sustancia de las cosas. El ensayo nos conduce a través de un camino lleno de contrastes “en el que la diversidad de los paisajes motiva abundancia de ideas que emanan con naturalidad en el discurso” (Gómez Martínez, 1992, p. 43).

La originalidad de un ensayo no reside en los temas que trata, sino en el tratamiento que hace de ellos. Para esto,

el ensayista cuenta con su propia personalidad y visión del mundo, que le individualiza; cuenta también con las circunstancias históricas de la sociedad de su época, que no sólo aporta nuevas preocupaciones, sino que igualmente modela nuevos lectores con nuevas experiencias (Gómez Martínez, 1992, p. 54)

Lo expuesto en el párrafo precedente, nos revela que el éxito de un ensayo, en muchos casos, responde a la autenticidad impresa por la personalidad del autor que lo produce. Quizás sea este el motivo que nos permita adentrarnos en el corazón de la cultura misma, pues al considerar al ensayo una obra de carácter estético, queda claro que el arte consiste “en mezclar circunstancias comunes en las cosas más maravillosas y circunstancias maravillosas en los temas más comunes” (Diderot, 2003, p. 46).

El ensayo en Latinoamérica: rastreo de conciencias en busca de renovación espiritual²

Voces nuevas se alzaron. Generaciones que llegaban, pálidas e inquietas eligieron señores, como en los tiempos en que se acercaba la hora del Profeta divino, apareció en el mundo del arte una multitud de profetas

J. E. Rodó.

Aun cuando podría afirmarse que el ensayo comenzó a cultivarse en Latinoamérica desde los tiempos de la Colonia, resulta bastante complejo realizar una afirmación de esa índole, si tenemos en cuenta, que los textos que se nos podrían revelar como “ensayos”, sólo se nos presentan como líneas borrosas dentro de nuestra historia literaria. De hecho, la mayoría de las antologías de literatura latinoamericana no incluyen capítulos o secciones donde se toque este tema, pues definitivamente, hablar de ensayo durante la época colonial, es a nuestro juicio, una pretensión bastante difícil de probar. No obstante, debemos admitir que nuestra literatura nos ofrece textos que podríamos considerar ensayos, sin embargo, resulta complejo determinar cuán cerca están de la prosa ensayística como la entendemos hoy, o cuán cerca están de ser entendidos como tratados. El primer obstáculo que se nos presenta, si es que de ese modo podemos referirnos a la dificultad de establecer nomenclaturas, es el del papel preponderante que jugaba la Iglesia en el desarrollo cultural de la Colonia. Esto, sin duda, condicionó la producción de textos literarios en todos los ámbitos; los siglos coloniales nos ofrecen abundantes textos en latín y castellano entre los que destacan los sermones, las historias religiosas, las cartillas evangélicas y los tratados. Además, observamos que es el tema religioso el que se pasea entre las páginas de las diversas obras de carácter lírico, épico o novelesco.

Lo expuesto en el párrafo precedente, restringe nuestras intenciones y nuestro campo de acción, sobre todo si pensamos que el ensayo – en su factura moderna- todavía se encontraba en período de gestación durante los siglos XVI y

² Siempre que hablemos de “Latinoamérica” o de “Literatura latinoamericana” en este trabajo, estaremos aludiendo a los países hispano hablantes. Por razones de índole personal, dejamos a Brasil fuera de nuestro recuento histórico.

XVII. Es en este punto donde tropezamos con la divergencia ensayo- tratado. Son muchos los textos coloniales que se nos presentan breves y centrados en temas literarios, filosóficos o científicos, que buscan hacer precisiones o aclaraciones, sin embargo, tildarlos de ensayos, resultaría impertinente. Por otra parte, es importante considerar que el tratado se caracterizaba por actuar como la ordenación sistemática de los conocimientos de un área de estudio determinada que pretendía acercarse a cierta “totalidad” dentro de la disciplina en la que se movía, mientras que el ensayo, sólo busca crear interpretaciones.

Inserto en la divergencia antes expuesta encontramos al sacerdote Juan de Espinosa y Medrano (1629?- 1688), mejor conocido como “El Lunarejo”, quien para numerosos críticos representa uno de los mejores ejemplos de la prosa crítica del barroco latinoamericano. Nacido en el Cuzco, el también llamado “Doctor sublime”, se destacó por su celebrada oratoria religiosa y por haber escrito piezas teatrales en lengua quechua y castellano. Sin embargo, veremos que de acuerdo a nuestros intereses, el texto clave del Lunarejo es el *Apologético a favor de D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España* (Lima, 1662). El título de la obra deja bastante claro que el texto trata de la exaltación de la figura del poeta español, quien fuera objeto de los ataques del poeta y crítico portugués Manuel Faría de Sousa (1590- 1649), quien denigró los versos gongorinos para enaltecer los del poeta Camões (1527-1580). Entre los párrafos con los que se abre el texto, ubicamos ideas como la que sigue:

No sé qué furia se apoderó de Manuel de Faría y Sousa, para que de comentador de Camões se pasase a ladrador de Góngora: pudiera este hidalgo correr su estadio, y proseguir su estudio sin enturbiar con polvo tan ruin el honrado sudar de la fatiga. Vileza es del ingenio no acertar con los fines del aplauso, sino tropezando en los medios de algún descrédito... (Espinosa y Medrano, 1982, p. 21)

El *Apologético* no fue simplemente un texto en defensa del poeta español Luis de Góngora (1561- 1627); fue además, una obra que defendió la actitud y los intereses de los intelectuales de nuestro continente, lo cual, puede llevarnos a pensar que la defensa de Góngora no fue más que un pretexto para defender la

actitud crítica de cierto grupo de autores de nuestro continente, que buscaban dejar de verse como críticos menores o periféricos.

En lo que respecta a la obra, su construcción y estilo, observamos que lo que llama la atención a primera vista es el trabajo ornamentado y riguroso del lenguaje. La prosa de Espinosa y Medrano resulta ornada, sobria y elegante. El *Apologético* se divide en doce partes, las cuales, excepto la introducción, están anteceditas por los comentarios del crítico portugués, a los cuales responde desplegando citas y comentarios de diversas “autoridades”. Cada sección se ocupa de un comentario específico al cual busca responder el autor a través de irónicas y eruditas argumentaciones. Queda claro por demás, que el Lunarejo ataca al poeta portugués; irónicamente lo llama “soñador”, y además, hace afirmaciones en las que lo ataca directamente, como la que sigue:

No sé si fue malicia o desaliño el ensartar los versos de don Luis confusos, y sin distinción: pues quien ignorare que son entresacados de distintas partes para ejemplificar los hiperbatones, juzgará que no tienen más conexión que la que allí se les da, pues leídos en aquel amontonamiento parecen disparates, por estar destituidos del sentido y trabazón que en sus lugares buscaba, agravio que pudiera deslucir aun los versos del gran poeta, si quisiéramos hacer otra retahíla semejante... (Espinosa Medrano, 1982, p. 27)

Sin embargo, el más fuerte argumento del Lunarejo es su prosa, la cual, destaca por su culteranismo gongorino, la excesiva decoración y las alegorías que buscan dar mayor fuerza a los conceptos que desarrolla dentro del texto y a los ataques que realiza a Faría. La precisión de su prosa es sin lugar a dudas, lo que más puede llamar la atención de los lectores.

Por otra parte, la obra del mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), profesor de la Universidad de México y Real cosmógrafo del Reino, es un claro ejemplo de lo que se conoce como el legado de un “sabio criollo”. Don Carlos fue defensor del racionalismo basado en la experiencia, restándole, por demás, autoridad a la Iglesia, considerando a la ciencia como único vehículo para

encontrar la verdad. Esto último nos demuestra que Sigüenza y Góngora fue un adelantado al pensamiento ilustrado del siglo XVIII.

Sigüenza y Góngora escribió poemas, obras de teatro y textos de carácter filosófico, histórico y religioso. *Paraíso Occidental* (1684) en cuyo prólogo habla del lenguaje, nos muestra al don Carlos que condena el uso excesivo de metáforas y ornamentos en la lengua haciendo observaciones sobre las diferencias existentes entre el lenguaje de la poesía y la lengua de la prosa, haciendo referencia a sus obras de carácter histórico.

En 1681 publica el *Manifiesto filosófico contra los cometas, despojados del imperio que tenían sobre los tímidos*. Obra escrita como reacción contra diversos astrólogos y religiosos que opinaban que la aparición de los cometas estaba ligada a Dios, quien buscaba dar a través de ellos, mensajes nefastos a los hombres; el texto, busca combatir los miedos y las afirmaciones diletantes realizadas por los religiosos de su época desde los púlpitos. La publicación del *Manifiesto...* desencadenó comentarios y reacciones polémicas entre las cuales ubicamos la del jesuita Eusebio Francisco Kino (1645- 1711), sacerdote de gran prestigio en México, quien se mostró contrario a la tesis expuesta por el sabio criollo.

En respuesta al jesuita, Sigüenza y Góngora escribe la *Libra astronómica y filosófica* (1690), texto en el cual le explica al sacerdote con argumentos científicos, que las apreciaciones realizadas por él en el *Manifiesto...* no carecían de sentido. La obra es larga; explica casi en detalle las causas que originan la aparición de los cometas, dejando en ridículo a Kino mientras se defiende de cada uno de los ataques que recibió por parte del sacerdote.

La *Libra astronómica y filosófica* comienza con la explicación de los motivos que llevaron a su autor a escribirla:

Nunca con más repugnancia que en la ocasión presente tomé la pluma en la mano, aun siendo con la urgencia forzosa de defenderme a mí mismo, circunstancia por esto en que quizás no atendiera otro al daño ajeno, porque juzgara se había procedido con violencia en intentar sus descréditos... Pero siendo el necesario objeto de mi escrito el reverendo padre Eusebio Francisco Kino, de la Compañía de Jesús, ¿cómo no habría de serme este empeño más que sensible? (Sigüenza Y Góngora, 1984, p. 247).

El texto, como podemos observar, está escrito en una prosa bastante sencilla. El autor, molesto por los ataques recibidos, descubre su rabia y en todo momento nos sitúa ante las confesiones de un intelectual herido. Las secciones que componen el texto se relacionan directamente con cada uno de los comentarios realizados por Kino. Combina sus conocimientos astronómicos con sus conocimientos filosóficos, poéticos y religiosos, desplegando con cierta rabia furibunda toda su sabiduría, para arremeter contra quien en algún momento lo ofendiera. Es característico dentro del texto el tono confesional del autor, de hecho, dice muchas veces “confieso”; el tono es familiar y cercano. Y aunque es necesario en ciertos momentos acercarse a los libros para entender algunas cuestiones de orden científico, el trabajo del lenguaje dista mucho de ser complejo, aun cuando realiza abundantes citas de autores clásicos y contemporáneos a él. Además, alude constantemente y de forma directa a la figura de Kino.

Don Carlos deja clara su intención de que lo que busca con el texto es proponer alternativas racionales, para comprender por qué aparecían en el cielo los cometas. La *Libra astronómica y filosófica* es una obra que nos permite apreciar muchas de las características que podemos encontrar en los textos que hoy consideramos ensayos. Esto se evidencia en el modo en que se dirige al lector, su tono ciertamente confesional, y su deliberada intención de hablar solamente de lo que él desea. Quizás sea por esto que nos topemos ante comentarios como el que sigue:

Ni sé yo por cuál razón han de ser infaustos los cometas, cuando no hay daño que no sea compañero alguna felicidad... Confieso el que sería verdadera la opinión contraria a la mía si los cometas apareciesen fijos sobre alguna ciudad o región... claro que si fueran de naturaleza dañosos, lo habían de ser para todas partes donde fueran verticales... (Sigüenza y Góngora, 1984, p. 257. 258)

Más que educar, lo que busca Sigüenza y Góngora es desquitarse de Kino valiéndose de sus armas más poderosas: la razón y el conocimiento.

No podemos cerrar este apartado sin mencionar la obra que quizás que lo hizo hacerse más conocido, *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690), texto que, curiosamente, fue publicado el mismo año que la *Libra astronómica y filosófica*. La narración de los infortunios, reúne diversos géneros literarios de la época como la picaresca, el relato de aventuras o la crónica de viajes.

Los autores y las obras estudiadas hasta el momento en esta sección de nuestro trabajo, nos sirven para rastrear las primeras obras de tipo ensayístico de nuestro continente. Sin embargo, su inclusión en este apartado no significa que estemos afirmando que los textos del Lunarejo y Sigüenza y Góngora, sean propiamente ensayos, simplemente buscamos darle importancia por sus aportes al desarrollo posterior del ensayo en Latinoamérica.

Nuestra pesquisa de autores que puedan ofrecernos luces sobre el advenimiento del ensayo en América latina no se ha detenido. Observamos que durante el siglo XVIII, aparecieron textos cercanos a la prosa ensayística en discursos, memorias, cartas, biografías, autobiografías y artículos periodísticos. Sin embargo, este conjunto de textos resulta tan heterogéneo que ni la crítica especializada ha podido resolver las cuestiones que surgen al tratar de hablar de *ensayo* durante la Ilustración latinoamericana.

El ensayo en los países latinoamericanos tuvo mucha fuerza. Ya desde los inicios de la lucha independentista esto se hace notar en la lucha ideológica sostenida por autores como Fray Servando Teresa de Mier. La búsqueda de la identidad, también colaboró al advenimiento del ensayo, el cual se ha venido produciendo ininterrumpidamente en nuestro continente desde ese entonces.

En este contexto aparece la figura de Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827), quien pareciera ser más famoso como hombre que como escritor, gracias a su polémica forma de pensar y vivir. Primero se hizo notar como orador; es conocido por el sermón en el que negaba la versión tradicional sobre la primera manifestación de la Virgen de Guadalupe, lo cual produjo un gran escándalo, que le costaría el exilio y una condena de reclusión conventual por diez años, la cual, por demás, suponía la suspensión definitiva de enseñar, predicar e incluso

confesar; escapa del presidio en 1796. Iniciándose de este modo la historia de un rebelde perseguido y errante que como persona pública fue historiador, patriota ilustrado e ideólogo; y que como escritor fue un memorialista que hablaba de sí mismo con cierto egocentrismo.

Encerrado en el Castillo de San Juan de Ulúa, escribe en 1820 un texto importante para la comprensión de Mier como político, el *Manifiesto Apologético*. Y un año más tarde, escribe la pieza que nos ocupará en las próximas líneas: *Carta de despedida a los mexicanos* (1821).

La Carta de despedida a los mexicanos fue redactada en un momento en el que al parecer, Mier no tenía esperanza alguna de volver a su país³. La *Carta* comienza explicando su inconformidad hacia el modo como el castellano había deformado la lengua de los primeros habitantes de México: los nahuas.

Yo profesé la lengua española en París y Lisboa, he meditado mucho sobre ella, he llegado a fijar su prosodia, y tengo muchas razones que oponer contra esas novedades inútiles... En cuanto tenga lugar expondré mis razones.

Como quiera que sea, esta carta se reduce a suplicar por despedida a mis paisanos anahuacenses recusen la supresión de la x en los nombres mexicanos o aztecas que nos quedan en los lugares, y especialmente de México, porque sería acabar de estropearlos. (Mier, 1978, p.8)

El tema de la x en las palabras aztecas, funciona como la llave que abrirá la puerta a lo que Mier busca decir a sus paisanos. Explica la relación de la religión de los indígenas con el cristianismo ofreciendo una historia en la que introduce a Santo Tomás y a sus discípulos, dando a entender que la religión de las antiguas culturas prehispánicas no era “sino un cristianismo trastornado por el tiempo, y la naturaleza equívoca de los jeroglíficos...” (Mier, 1978, p. 11). Como puede observarse, la *Carta* ofrece la historia detallada de lo que lo llevó a pronunciar el sermón que le ocasionó problemas con las autoridades eclesiásticas.

³ Fray Servando esperaba en el Castillo de San Juan de Ulúa ser deportado a España, razón por la cual decidió entregarle a un amigo el manuscrito de la Carta para que éste lo imprimiera. El texto fue impreso en Puebla en la Imprenta Liberal.

Evaluando lo que nos compete, observamos en primer lugar que el lenguaje que usa es bastante sencillo, libre de palabras que puedan confundir a los lectores, ya que lo que Mier buscaba era que la *Carta* pudiera ser entendida tanto por intelectuales como por personas sin formación escolar. La intención del escritor, sin duda, era la de hacerse comprender y convencer al lector de lo que contaba.

El paso del tiempo y la emancipación de gran parte de las naciones latinoamericanas, abrieron paso al triunfo de la individualidad, al advenimiento del romanticismo literario. Debemos considerar que fue el contexto social- político de los países de nuestro continente, el que condicionó a nuestros autores a apartarse de las cavilaciones puramente ficcionales, para transitar por los caminos de la reflexión y la prosa conceptual. “El escritor lo empleará para expresar sus reacciones ante la sociedad o ante la naturaleza” (Gómez-Martínez, 1992, p. 9).

En América del sur, específicamente en nuestro país, nos encontramos con una figura importante dentro del contexto de las letras latinoamericanas. Nos referimos a Andrés Bello (1781- 1865). Bello se formó de manera clásica y disciplinada. Los primeros treinta años de su vida los dedicó a trabajar en Venezuela. Se desempeñó como redactor del primer periódico de Caracas, la *Gazeta de Caracas*, donde publicó textos en los que combina juicio, rigor, información y pasión americanista. El 25 de noviembre de 1808 aparece en el mencionado periódico el artículo “Las dos tiranías”, el cual, como otros muchos textos, no aparece firmado por él, dadas las condiciones políticas del país en ese momento. El artículo está lejos de ser considerado propiamente un ensayo por tratarse “de ideas tomadas de Pritier – por Bello, sin duda- reelaboradas con propio estilo” (Macht de Vera, 1994, p.27).

Bello fue neoclásico en sus actitudes y afirmaciones, participó del movimiento romántico, con el que tuvo la oportunidad de involucrarse durante su viaje a Londres con Luis López Méndez y Simón Bolívar, en la ocasión de servir como representantes de la Junta Revolucionaria de Caracas de 1810. Viviendo en Londres, donde transcurre una de las etapas de su vida, escribe y trabaja intensamente: crea dos revistas, *La Biblioteca Americana* (1823) y *El Repertorio*

Americano (1826) ; además, fue en dicha ciudad, donde escribió gran parte de sus poesías. En las mencionadas revistas publicó textos críticos, poemas e incluso trabajos de tipo científico.

La amplitud de su conocimiento puede rastrearse en los diversos textos que publicó. Pareciera que no hubo área del conocimiento por la que no estuviera interesado. Quizás lo que más “nos impresiona es su capacidad de juicio y discernimiento en las cuestiones más variadas: sabía y además sabía enseñar... Tuvo que ser todo y lo fue: poeta, crítico, periodista, filólogo, legislador, filósofo, pedagogo...” (Oviedo, 1995, p.355). Sus reflexiones literarias, nos revelan la fidelidad que mantuvo Bello hacia el ideario neoclásico que conoció durante su juventud. En lo concerniente a sus apreciaciones estéticas, observamos la especial atención que prestaba a la corrección léxica y gramatical como “requisito indispensable para acceder a la belleza literaria” (Gomes, 2002, [A], p. 2).

“La Noticia de la *Victoria de Junín o Canto a Bolívar* por José Joaquín de Olmedo”, es un texto que apareció publicado en el primer número de *El Repertorio Americano*, en Londres, 1826. Este ensayo es una de las tantas pruebas del afán de don Andrés por hacer conocer la cultura latinoamericana. A pesar de su afán de sistematicidad, los comentarios que realiza son hoy – a nuestro modo de ver – reseñas y comentarios bastante lúcidos. Nunca dejó de lado su pasión neoclásica, “castigando” y atacando las producciones que para él estaban fuera de toda disciplina o forma.

Noticia de la Victoria de Junín es un texto que nos presenta un estudio crítico del poema de Olmedo, a quien no ataca, a diferencia de Bolívar a quien no le gustó que en el momento crucial del texto apareciera la figura del inca Huayna Capác. Con respecto a esto Bello señala: “Lo que se introduce como incidente es en realidad una de las partes esenciales de la composición y quizá la más esencial” (Bello, 2002, p.4). Esto nos demuestra que a pesar de su amistad con Bolívar, Bello se mantuvo fiel a su objetividad de crítico. Y como buen intelectual formado en el neoclacisismo, Bello hace alusiones a poetas clásicos como Virgilio y Horacio, al estudiar el poema épico del poeta ecuatoriano José Joaquín de Olmedo. Es cuidadoso en lo concerniente al uso de la lengua; evalúa el lenguaje

del poeta ecuatoriano expresando que “El estilo es elegante, animado, y manifiesta gran familiaridad con el lenguaje castellano poético” (Bello, 2002, p. 4).

Bello incluye en su estudio fragmentos del poema, hace notas explicativas al pie de las páginas, dejando al descubierto un ensayo crítico dirigido a lectores que no necesariamente debían tener mucho conocimiento de la obra de Olmedo, comportándose como un real ensayista al hacernos notar su “obligación de darse a entender” (Nicol, 1961, p. 207), la cual no sólo se relaciona con la claridad formal de su prosa, sino que se descubre al observar con atención la sencillez de su lenguaje, el cual, nos permite notar que no era necesario ser un lector versado en literatura para comprender lo que exponía. Sugiere y expone, en ningún momento se siente intención alguna de buscar convencernos.

Dentro del contexto romántico latinoamericano nos topamos con el argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) que como otros románticos de su país, se formó admirando las ideas provenientes de Francia, sobre todo en lo concerniente a los ideales sociales. Como Esteban Echeverría (1805- 1851), José Mármol (1817- 1871), Juan Bautista Alberdi (1810- 1884), y otros autores argentinos contemporáneos a él, se opuso a la dictadura de Juan Manuel Rosas (1793- 1877), quien lo obligó a exiliarse en Chile en 1831. Consideraba a la dictadura de Rosas un régimen retrógrado, ejemplo de la barbarie latinoamericana. Con este problema como móvil, publica en Chile *Facundo, Civilización y barbarie* (1845), uno de los textos clásicos del ensayo latinoamericano. *Facundo* funciona como el compendio de los ideales de su generación, entre los cuales ubicamos: “la necesidad de unificar a la Argentina desde el centro rector de Buenos Aires; la europeización del país; la participación del intelectual como protagonista de la vida política” (Gomes, 2002, p. 67). El texto, considerado por la crítica como un ensayo narrativo, habla de la vida de Facundo Quiroga (1778- 1845), colaborador del régimen rosista, quien es presentado como un sociópata asesinado – según Sarmiento- por Rosas.

La historia literaria nos cuenta que *Facundo* es un libro escrito, con prisa y con un sentido de urgencia casi periodístico: la lucha contra Rosas no permitía demoras... De hecho, entre mayo y junio del mismo año de su publicación en volumen, el texto –bajo el simple título de *Facundo*-

había aparecido como folletín en las páginas del diario *El Progreso*, diario fundado por Sarmiento en Santiago” (Oviedo, 2001, [A], p.33)

El texto se fundamenta en hechos históricos: por un lado, la muerte de Facundo Quiroga; y por el otro, el terrible régimen de Rosas y los federales. Ya en la introducción⁴ que realiza al libro, Sarmiento nos muestra la personalidad de Quiroga en la siguiente invocación:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! (Sarmiento, 1973, p. 7)

El autor, por demás, busca retratar la sociedad argentina de su época poniendo sobre el tapete el antagonismo entre civilización y barbarie, hipótesis que maneja y desarrolla de modo literario. Para Sarmiento la barbarie prevalecía en Argentina por el simple hecho de que no existía manera de amalgamar a los pueblos civilizados con los salvajes. Para el escritor, las dos sociedades – la civilizada y la salvaje- mostraban la pugna existente entre el pensamiento civilizado –europeo- y el bárbaro – americano-, representado este último en *Facundo*, en la figura de los gauchos, personajes de los que se ocupa en el capítulo segundo del texto. Sarmiento argumenta que la figura y el carácter de los gauchos eran determinados por el medio geográfico donde vivían. De esta concepción se entiende que al intentar clasificar a los distintos tipos de gaucho, se expresara de lo que él llamó “gaucho malo” como sigue:

Llámanle el Gaucho Malo (...) La justicia lo persigue desde hace muchos años; su nombre es temido (...) hombre divorciado de la sociedad; proscrito por las leyes; este salvaje de color blanco, no es, en el fondo, un ser más depravado que los que habitan las poblaciones” (Sarmiento, 1973, p.47)

La antinomia presentada en el título mismo del libro, civilización y barbarie, es la principal dicotomía del texto. Sin embargo, esto no significa que sea la única; hay otras que resultan bastante evidentes: “Individuo frente a Sociedad, Caudillismo frente a Orden, Pasado frente a Futuro y, por cierto, Rosas (y su

⁴ La introducción a la cual estamos aludiendo es la que aparece en la edición de Biblioteca Ayacucho. Sabemos que esta introducción aparece en la primera y cuarta edición del texto.

antecedente y «espejo» telúrico, Quiroga) frente al mismo Sarmiento” (Oviedo, 2001, [A], p.33).

Domingo Faustino Sarmiento pertenecía al grupo de intelectuales de la generación del 37, quienes buscaban aumentar la población de su país, siguiendo la idea de Juan Bautista Alberdi de “gobernar es poblar”, a través la incorporación a la vida argentina de grupos de inmigrantes europeos, postulado de Echeverría en su *Dogma socialista* (1839). El *Facundo* representa el ideal político de la burguesía en la que creció Sarmiento; también, se comporta como el espacio de representación de la gran “una utopía nacional” (Oviedo, 2001, [A], p. 36), hija del pensamiento apasionado de los intelectuales románticos argentinos. Lo expuesto anteriormente, nos hace pensar y creer que *Facundo* es un ensayo construido por razones hilvanadas entre sí por el hilo de la emoción.

Cambiando de escenario nos trasladamos a Ecuador, país que vio nacer a Juan Montalvo (1832- 1889), prosista de turbulenta pluma e inagotable tintero contra el despotismo, la corrupción, la injusticia y la ignorancia. Sus primeros estudios los realizó en Ecuador, pero su formación académica es esencialmente europea. En 1857 se trasladó a Roma en misión diplomática y luego a París, donde se desempeñó como secretario de la Legación ecuatoriana. Su espíritu melancólico lo inserta irremediamente dentro del romanticismo. Entabló amistad con distintos intelectuales europeos entre los que figura el poeta romántico francés Alfonso Lamartine (1790- 1869), de quien recibiera ciertas orientaciones estéticas. Cultor del ensayo político, Montalvo se dio a conocer por su tajante y adversa actitud hacia Gabriel García Moreno (1821-1885). De hecho, son muchos críticos los que se han preguntado ¿Qué sería de Montalvo sin García Moreno? J. M. Oviedo nos cuenta que al regreso de Montalvo a su país en el año 1860, García Moreno recién acababa de instalarse en el poder, lo que mueve a Montalvo a escribirle una carta donde se demuestra insolente, pero muestra su muy bien cuidada prosa. En 1866 publica los primeros ejemplares de su revista *El Cosmopolita*, la cual estuvo en circulación hasta 1869. Sus problemas con el dictador lo hacen refugiarse primero en Ipiales – un pueblo colombiano cercano a

la frontera ecuatoriana- y luego en Francia, país del que se ve forzado a salir al estallar la guerra franco- prusiana. Regresa a nuestro continente donde pasa por Panamá, Ipiales y Lima.

Juan Montalvo escribió mucho durante el exilio; redactó los *Siete tratados*, los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, *Geometría moral* y numerosas piezas dramáticas que recogería en el *Libro de las pasiones* –todos publicados mucho tiempo después de haberlos escrito-; además, por su puesto, de publicar numerosos ensayos políticos.

Tras el asesinato de García Moreno en 1875, Montalvo se instala en Quito donde publica la revista *El Regenerador*, la cual circularía hasta 1878. En las páginas de esta revista combatió a Ignacio Veintemilla (1828- 1908), dictador que ocuparía el poder entre 1875 y 1882. Dicha dictadura lo obliga a salir nuevamente al destierro, llegando a Panamá, donde publica las doce *Catilinarias* contra Veintemilla entre 1880 y 1882.

Como se ha podido ver, la política fue el asunto primordial de Montalvo como periodista y ensayista. Empero, la cultura, la moral e incluso su propia vida fueron asuntos que lo movieron a escribir. “Tenía el don de acuñar frases, de desviarse del camino trillado y encontrar una salida portentosa, (y) de evocar la realidad con mínimos toques de prosa imaginativa” (Anderson Imbert, 1957, p. 209). A continuación, revisaremos un fragmento de las *Catilinarias* en el que a nuestro juicio, Montalvo expone lo que fue su labor como hombre y letrado:

El hombre todo es actividad, todo movimiento: su corazón palpita (...) todo es movimiento en nuestra parte física. La moral, oh, la moral es la más vertible, más inquieta del género humano: la inteligencia que no se mueve, se seca, se pierde, como hierba sin lluvias; corazón que no se agita se corrompe. Sabiduría, cosa que tan reposada parece, es efecto de los torbellinos del pensamiento, pues las ideas van brotando del choque de las dudas con la verdad, dura labor que fortifica a los que andan a buscarla por los abismos de lo desconocido, y regulan al mundo con los conocimientos humanos. (Montalvo, 1977, p. 197).

Montalvo, apodado “pluma de fuego por sus adversarios”, fue un escritor atento a su trabajo de la lengua, hasta el punto de ser considerado un “purista”. Más se interesaba en el modo de expresarse que en las ideas que exponía. “Pensaba

más con las palabras que con las ideas” (Anderson Imbert, 1957, p. 207). Sin embargo, las *Catilinarias* defienden a Montalvo de la acusación de purista, al exhibir en su prosa movimiento, metáforas y cierta agitación en lo concerniente a la disposición de las ideas. El interés de Montalvo no era el de contar historias, sino el de pronunciarse a través de piezas de prosa discursiva.

Enfrentó frontalmente a sus enemigos, a quienes no dio descanso; no tuvo con ellos gestos de conmiseración alguna:

El dinero puede mucho en la pluma y en la lengua de los que lo apetecen a todo trance; contra la verdad, nada puede. Un jesuita español, puesta la mirada en uno de los obispados vacantes del Ecuador, dijo que los cargos hechos al general Venterilla por don Juan Montalvo no hacían sino crecer el lustre y los merecimientos de ese gran hombre. Don Juan Montalvo le acusa de estafa, robos muchos y muy grandes, embriaguez consuetudinaria, ineptitud lastimosa, ignorancia irremediable; (...) le echa al rostro crímenes y vicios, pecados y defectos lo más negros y ruines. (Montalvo, 1977, p. 273)

Su talante estético era bastante romántico: se enfocaba en expresar sus experiencias de rabia, desacuerdo, resignación e incluso odio. Quizás sea por esto, que optó por usar al ensayo como arena de combate. En su juventud, Montalvo tuvo la oportunidad de conocer la obra de autores como Víctor Hugo y Lamartine. El ecuatoriano fue defensor a ultranza de las ideas de igualdad, libertad y fraternidad, en suma, todo lo que busca dignificar al hombre.

Esforzándose por “romper el pacto infame y tácito de hablar a media voz” (González Prada, 1976, p. 32), aparece en la vida cultural del Perú la figura de Manuel González Prada (1844- 1918), quien hizo del disenso y la discusión su oficio. González Prada cultivó en su juventud la poesía siguiendo modelos alemanes; tradujo obras de Goethe, Schiller y Heine. Participó activamente en las actividades del “Club literario”, convirtiéndose por demás, en el vocero de las ideas de la nueva generación de intelectuales peruanos de entonces, animando a través de sus discursos, a los obreros progresistas y a los estudiantes universitarios a participar de la vida política. Su obra sirvió de espacio de representación de ideas filosóficas, estéticas, sociales, políticas, étnicas y religiosas. Defendió a los

inmigrantes chinos, a los indios, a los negros, a los trabajadores y a las mujeres, de lo que él consideraba una clase enamorada del pasado colonial del Perú. Intervino en el conflicto bélico entre Perú y Chile haciéndose soldado y en 1891 sale de viaje hacia Europa. Será en París donde publique uno de sus textos fundamentales *Páginas libres* (1894). Luis Alberto Sánchez señala que la obra de González Prada podría calificarse como “propaganda y ataque”, título de uno de los ensayos de *Páginas libres*.

Debemos considerar antes de emitir alguna opinión respecto a la obra de González Prada, la fuerte filiación de este autor con el positivismo. Para él, la base científica era “indispensable para «modernizar» el pensamiento y los programas políticos que debían sacar al país de la peor crisis de su historia” (Oviedo, 2001, [A], p. 273). Para González Prada con su generación “algo muere, pero también algo nace: muere la mentira con las lucubraciones metafísicas y teológicas, nace la verdad con la ciencia positiva...” (González Prada, 1976, p. 32). Buscó los fundamentos del anarquismo que practicó como doctrina política en el positivista, sin llegar a captar el radicalismo de Darwin (1809- 1882), Spencer (1820- 1903) , Renan (1823- 1892), Comte (1798- 1858), Hegel (1770- 1831), Marx (1818- 1883) y Schopenhauer (1788- 1860); además de sentir los ecos de Proudhon (1809- 1865), Kropotkin (1842- 1921), Tolstoi (1828- 1910) y Nietzsche (1844- 1900), en el “tono de su prosa, exaltado, bárbaro, combativo, lapidario” (Gomes, 2002, [A], p. 194) que tanto lo acercó al anarquismo⁵, sin darse cuenta.

Páginas libres, texto que según su autor debió titularse *Refundiciones* – por no conservar ningún capítulo su texto original-, es una obra que descubre al ideólogo que se abrió paso entre el poeta y el ensayista. Puso en práctica la ortografía fonética y los neologismos, tratando de buscar la emancipación incluso a través del lenguaje.⁶ La obra, que en opinión de J. C. Mariátegui fue el “germen del nuevo espíritu nacional” peruano, discute en torno a los problemas del Perú

⁵ González Prada fue uno de los principales teóricos del anarquismo en América Latina. Su ideal anárquico se resume en: la abolición del Estado y la propiedad individual y la libertad ilimitada y el mayor bienestar posible para el individuo.

⁶ Las reflexiones de González Prada en torno al lenguaje aparecen en su ensayo “Notas acerca del idioma”, texto incluido dentro de *Páginas libres* (1894), cuyo título original llevaba escrito páginas con jota.

desplegando un sinnúmero de sentencias retóricas, sugiriendo, y no definiendo la realidad peruana. Sus frases “son las de un acusador, no las de un realizador” (Mariátegui, 1986, p. 170), pues debemos considerar que su temperamento era esencialmente literario, esto se manifiesta en sus opiniones sobre el evento literario cuando habla de las clases de escritores con la que podemos encontrarnos, “unos que hablan a lo Sancho Panza, con idiotismos, dicharachos y refranes; otros que se expresan a lo don quijote, solemnemente, en clausulones altisonantes y enrevesados” (González Prada, 1976, p. 102).

González Prada denuncia la responsabilidad de la Iglesia sobre las injusticias que tuvieron lugar en su nación desde la aparición del poder de la institucionalidad católica. De hecho, su principal blanco de ataque fue la Iglesia Católica:

En cuanto al Catolicismo que alardea de guardar en su doctrina la más exquisita esencia de la Religión Cristiana, se le debe aplicar las palabras de Rossini al juzgar una ópera: *Tiene algo bueno y algo nuevo, con la circunstancia de que lo bueno no es nuevo y lo nuevo no es bueno.* Efectivamente, el catolicismo posee su moral en el cúmulo de preceptos incongruentes y ambiguos que el niño estudia sin comprender... Viéndolo bien, la secta católica encierra la negación de toda Moral... Y todos los males de la educación católica los palpamos ya... (González Prada, 1976, p. 83).

El pensamiento de González Prada, aunque embriagado de positivismo y nacionalismo, no se vio exclusivamente subordinado a los mitos de su época: razón, ciencia y progreso. Su prosa reaccionó ante la negación y la duda con intrépida afirmación y optimismo idealista. Su obra puede entenderse como la exaltación de la lucha y el esfuerzo, entremezclada con la tinta de una pluma entregada al trabajo estético de sus ideas, pues el verbo sólo alcanza calidad estética cuando aporta ideas; además, “quien no se deja comprender, no sabe expresarse” (González Prada, 1976, p. 111). Frase con la cual, queda clara la intención del peruano de difundir ideas y combatir, pues los escritores debían intervenir en la política para “desacreditarla, disolverla y destruirla” (González Prada, 1976, p. 110).

Imprimiendo vitalidad a la búsqueda de la emancipación antillana, aparece la figura del poeta y ensayista cubano José Martí (1853- 1895), cuya obra en prosa es bastante amplia. Con Martí “culmina el esfuerzo romántico hacia una prosa estéticamente elaborada” (Anderson Imbert, 1957, p. 256). Fue contemporáneo a Hostos y a Montalvo, con quien la crítica ha insistido en relacionarlo por el tipo de estructuras gramaticales que desplegaba en su prosa.

Leer los textos de Martí como prosista nos ubica en la renovación que se estaba dando en el lenguaje literario latinoamericano. A pesar de apegarse a la Academia y sus normas respecto a la aplicación y el trabajo de la lengua, el escritor cubano se esmeró en reproducir en su prosa y su lenguaje el proceso de pensar, que es fragmentario; cambia ágil y rápidamente los niveles discursivos de su prosa. Sus reflexiones se pasean entre lo ético, lo estético, lo político, lo erótico y lo sensual, convirtiendo sus preocupaciones piezas de profunda claridad expresiva y gran tensión emocional.

El ensayo al cual nos referiremos en las próximas líneas, “Nuestra América”, fue publicado en *La revista ilustrada de Nueva York* el 10 de enero de 1891. El texto muestra la faceta americanista de un escritor preocupado por las grandes cuestiones de la identidad latinoamericana. “Nuestra América” “es un ardoroso manifiesto político a favor de la unión de América Latina en defensa de su integridad y dignidad” (Oviedo, 2001, p. 250), que busca despertar a los americanos que aún en aquel entonces se mantenían apáticos frente a los problemas que enfrentaba nuestro continente, al modo de los aldeanos que piensan que su aldea es el mundo entero.

Lo que quede de aldea en América ha de despertar. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la cabeza, sino con las armas de almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del juicio, que vencen a las otras. Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra. (Martí, 1973, p. 33).

El ensayo deja traslucir las preocupaciones de Martí respecto a las crecientes ambiciones hegemónicas de los Estados Unidos. Insiste en la idea de que para gobernar las naciones latinoamericanas “el gobierno ha de nacer de su país (...) (y) ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país” (Martí, 1973, p. 35). Señala que lo

más conveniente es conocer la cultura de los países latinoamericanos pues, América, para Martí, no era un saco vacío que debía llenarse de contenidos europeos. Respecto a esta idea, Martí nos dice que,

Conocer es resolver. Conocer al país, y gobernarlo conforme al conocimiento, es el único modo de liberarlo de tiranías. La universidad europea ha de ceder a la universidad latinoamericana. La historia de América, de los incas a acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. (Martí, 1973, p. 36).

“Nuestra América” es una invitación exaltada a defender los países latinoamericanos de la hegemonía de otras culturas y otras formas de entender la realidad. Destacan en el ensayo la potente carga emocional de las reflexiones realizadas por Martí, las cuales, sin duda, buscan seducir, mover y conmover a los lectores, haciendo del pensamiento y la exposición de ideas, armas para despertar emociones.

A diferencia de Bello, Sarmiento, Montalvo y González Prada, escritores que pusieron su pluma al servicio de la mejora de los países en los que vivían, el puertorriqueño nacido en Mayagüez, Eugenio María Hostos (1839- 1903), ha pasado a los manuales de historia literaria como el escritor que “llegó a renunciar a su vocación literaria y aun a aborrecerla” (Anderson Imbert, 1957, p. 220), en defensa de la misma causa por la que luchaban los autores antes mencionados.

La obra de Hostos, no muy conocida fuera de la región caribeña, a pesar de lo expuesto en líneas precedentes, se inició de modo literario con el texto *La peregrinación de Bayoán* (1863) texto que se acerca más a la oratoria patriótica del romanticismo que a la narrativa. Hostos se presenta en este texto como un escritor que no idealiza el lenguaje a pesar de valerse de alegorías para expresarse; sobre el hombre sensible, priva el hombre racional que concibe la literatura como un instrumento para lograr el bien y la justicia social. Usa la ficción con proyección hacia el campo político. De hecho, al modo de los escolásticos de la Edad Media, se inclinaba a entender el ejercicio de la imaginación como algo pernicioso que aleja a los hombres de la realidad.

Hostos se desempeñó como crítico, orador, pedagogo, moralista, sociólogo y ensayista. Se entregó a la tarea de luchar por la independencia de las Antillas, incluso por las que estaban bajo el poder de Francia. Se formó en España, a donde se trasladó en 1852, militando durante su estadía en la Península, en los grupos españoles más progresistas. De ese modo es como tiene la oportunidad de conocer a importantes figuras del campo intelectual español como Julián Sanz del Río (1814- 1869) – de quien fuera discípulo-, Francisco Pi y Margall (1824- 1901), Nicolás Salmerón (1837- 1908) y Emilio Castelar (1832- 1899) entre otros. Su primer contacto con la filosofía estuvo ligado al conocimiento del krausismo⁷, movimiento que melló notablemente el pensamiento de los autores españoles antes mencionados. Pero también siguió al positivismo, depositando su confianza en el poder de la razón y la ciencia experimental.

La literatura concebida como un instrumento útil para el bien social, queda manifiesta en su obra *Moral social* (1888) texto conformado por alrededor de cincuenta y cinco ensayos. No obstante, en tres de ellos, expone los peligros que trae consigo la lectura de textos de carácter ficcional, como la novela y la dramática. En lo concerniente a la novela Hostos apunta:

La novela es necesariamente malsana. Lo es dos veces: una, para los que la cultivan; otra, para los que la leen. En sus cultivadores vicia funciones intelectuales (...) En los lectores vicia, a veces de manera profunda, irremediabilmente, mortal, la percepción de la realidad. En unos y otros determina un estado enfermizo, que se caracteriza por un apetito desarreglado de sensaciones y por una actividad aislada y solitaria de la fantasía. (Hostos, 1982, p. 244)

Revisar estas líneas produce algo más que asombro, sobre todo, si se tenía *La peregrinación de Bayoán* como única lectura previa a la de *Moral social*. Nos preguntamos entonces al igual que Anderson Imbert si el desprecio de Hostos hacia la literatura, proviene de su “vanidad herida” de escritor. La respuesta, no la tenemos. Lo cierto es que aun cuando Hostos considera que el arte contribuye a construir la humanidad y el carácter civilizado de los hombres, cree por otra parte que la novela puede desviar a los hombres de la realidad, y que el teatro de su

⁷ Karl Christian Friedrich Krause (1781- 1832): filósofo alemán que influenció fuertemente a numerosos intelectuales españoles del siglo XIX. Su doctrina buscaba conciliar el teísmo y el panteísmo.

época no aportaba nada bueno, sino que colaboraba con el desmembramiento de las familias, al presentar al adulterio como argumento. “La tesis dramática, según se desprende del teatro contemporáneo, este ésta: No hay familia: no habiéndola, ¿cómo se llega a ella? (Hostos, 1982, p. 252).

El rechazo de Hostos hacia el cultivo de la imaginación nos revela hasta cierto punto a un hombre endurecido por la lógica. Aleccionar y divulgar buenas ideas a través de fórmulas retóricas, orienta el discurso de *Moral social* hacia la justicia, el bien común y la patria. Además, se preocupó por la educación de las mujeres, luchando contra la discriminación no sólo racial, sino sexual. Son muchos los críticos que le otorgan a Hostos un sitio importante dentro de la sociología latinoamericana, por la publicación póstuma de *Tratado de sociología* (1904) y por supuesto, por su ya aludida *Moral social*.

Siguiendo las inclinaciones de los autores que hemos desarrollado hasta ahora, se evidencia como el ensayo en América Latina deviene sobre urgencias históricas y culturales. Hasta el momento, el ímpetu de los ensayos presentados en este rastreo se descubre ante nosotros como la búsqueda de emancipación cultural, social y política, que haciendo del ensayo el vehículo más veloz para la transmisión de ideas de creciente valor ético y humano, buscó servir de conciencia al hombre latinoamericano del siglo XIX.

El utilitarismo, la intolerancia, el mal gusto, y la mediocridad espiritual desenfrenada de los albores del siglo XX latinoamericano, despertaron la espiritualmente exaltada pluma de José Enrique Rodó (1871- 1917), escritor uruguayo que dio forma definitiva al ensayo contemporáneo de nuestro continente. La publicación de *Ariel* en 1900, abrió las puertas al cuestionamiento de la evolución y la conformación cultural latinoamericanas. Como primer eslabón de una larga cadena, *Ariel*, modeló muchas de las creencias que habrían de tener las nuevas generaciones de jóvenes latinoamericanos acerca de “la nueva misión histórica de la América Latina, como preservadora del legado cultural clásico, en pugna con la fascinación materialista y prosaica de las naciones más avanzadas tecnológicamente” (Gomes, 2002 [B], p.93).

Enmarcado dentro de la estética modernista, la cual repudiaba las teorías mecanicistas sobre la vida, el *Ariel*, jugó un rol importante dentro del contexto cultural de su época, haciendo las veces de manifiesto americanista y modernista. El modernismo, a saber, no fue simplemente un movimiento literario; más que eso, fue una doctrina literaria, que vio en la belleza una posibilidad de trascendencia y conocimiento. Se nutrió de diversas corrientes estéticas europeas entre las que figuran el romanticismo, el simbolismo, el decadentismo, el parnasianismo y el impresionismo literario, para contrarrestar de alguna manera, el avance de la ciencia. El arte, para los modernistas, era refugio, medio de evasión y liberación. *Ariel*, es el reflejo de las circunstancias antes expuestas.

El modernismo en la prosa de Rodó se evidencia en el trabajo del lenguaje; la prosa se presenta afectada, pomposa, digresiva y muy retórica. El libro en cuestión es una pieza de oratoria. “No quiere ser *leída*: quiere ser *escuchada* y *acatada*, pues es fundamentalmente un discurso, una oración cívica” (Oviedo, 2001, [A], p. 331)

El *Ariel* muestra el clima y la exaltación espiritual y estética del momento histórico cuando se produjo. La obra tiene como escenario la última clase de “un pasado año de tareas” (Rodó, 1993, p.3) de un viejo maestro llamado Próspero, que se despide de sus discípulos bajo la sombra alada de una estatua de Ariel, símbolo de lo ideal, lo bello y lo elevado, pilares fundamentales de la razón. A esta figura se le opone Calibán quien encarna la torpeza, el egoísmo y el materialismo de los hombres. El antagonismo entre Ariel y Calibán, es a juicio de muchos críticos, un replanteamiento de la divergencia civilización- barbarie, expuesta por Sarmiento en el *Facundo*.

Tras la introducción donde se presentan Próspero, Ariel y Calibán⁸, Rodó inicia su itinerario intelectual paseando al lector a través de las ideas que muchos autores posteriores a él, seguirían poniendo en práctica: la defensa de la libertad de espíritu, la condena al mecanicismo y al utilitarismo, y la defensa de la belleza como un valor ético. América es presentada como una tierra joven llena de posibilidades, impulsada por ese espíritu joven al que alude Próspero desde las

⁸ Personajes tomados de la obra *La Tempestad* de William Shakespeare.

primeras páginas de la obra. Próspero critica el pensamiento de Augusto Comte alegando que el intento de perfeccionamiento social propicia la aparición de espíritus deformados y estrechos. Para el maestro, la integridad de la condición humana se preserva en la medida en que la razón y el sentimiento son libres. El arte, en este contexto, completa la educación de los hombres estimulando el desarrollo de las facultades del espíritu. Para Rodó, “cultivar el buen gusto no significa sólo perfeccionar una forma exterior de la cultura, (es) desenvolver una aptitud artística, cuidar con exquisitez superflua una elegancia de la civilización. El buen gusto es ‘una rienda firme del criterio’” (Rodó, 1993, p. 20) que sienta las bases de la vida civilizada.

Por otra parte, son muchos los autores que han visto en el *Ariel*, un ataque hacia el modelo de democracia propuesto por los Estados Unidos. La inclusión de una crítica al sistema democrático es sólo una excusa para explicar cómo este sistema que intenta igualarlo todo, termina mediocrizando la sociedad, pues toda igualdad termina siendo un equilibrio inestable. Para Próspero, las multitudes necesitan ser regidas por hombres que posean altas cualidades morales para llegar a ser civilizadas. La democracia debe ser conducida, para que pueda hacer reformas. No ha faltado en la historia literaria quien haya interpretado el *Ariel* como una obra que atacaba a los Estados Unidos, llegando a inferir que la figura de Ariel representaba a América Latina, y Calibán, representaba a los Estados Unidos. “El tema de los Estados Unidos es sólo un accidente” (Anderson Imbert, 1957, p. 311) que ilustra las consecuencias del ejercicio del utilitarismo en la conquista de la bonanza material. La exposición de la vida cultural norteamericana, no es más que eso, una exposición.

La lectura del texto permite comprender que la visión que Rodó poseía de América era bastante europea. “El idealismo de *Ariel* es inmovible: expresa una percepción intelectual, pero además una fe, la fe de un optimista creía en un futuro dominado por los principios rectores del bien, el arte, la armonía y la justicia” (Oviedo, 2001, [A], p. 329). *Ariel* es a todas luces un libro que muestra la crisis del positivismo y su fracaso en Latinoamérica. Como buen ensayo, *Ariel* no busca demostrar, simplemente propone opciones. La opción en este caso, es la de

educar a los hombres en la belleza para inhibir los nefastos efectos del pragmatismo.

La lucha contra el pragmatismo no se detuvo en el texto de Rodó. De hecho, el escenario intelectual latinoamericano se vio disputado por el idealismo del uruguayo y el positivismo. La sombra alada de *Ariel* permaneció durante muchos años en la conciencia de nuestros intelectuales, originando un “conjunto heterogéneo de nombres, salidos de muy diversas generaciones, escuelas de pensamiento y posiciones ideológicas” (Oviedo, 2001, [B], p. 110), muy difícil de organizar. Es éste el momento en el que creemos pertinente hablar de lo que la crítica ha denominado “arielismo”. Hablar de arielismo no es sencillo; sobre todo si consideramos que muchos de los autores que han sido insertados dentro de la mencionada denominación, guardan poca filiación con las propuestas de Rodó. Quizás sea esto último lo que ha llenado de bruma nuestro paisaje. La publicación de *Ariel* desencadenó las inquietudes de la juventud intelectual de nuestro continente, la cual se planteó como problema la búsqueda de una orientación cultural realmente americana. Empero, organizar todas las manifestaciones que siguieron el modelo de Rodó no es competencia de este rastreo. Lo que sí nos compete, sin duda, es continuar por el sendero que nos propusimos transitar: el escenario de la confrontación. Durante los primeros veinte años del siglo pasado, México se desempeñó como protagonista del escenario político, cultural y social de América Latina. “La acción de grandes figuras, grupos y elencos intelectuales de relieve, traerán trascendentales consecuencias para las letras, el arte, la cultura y el debate ideológico del país y del resto del continente” (Oviedo, 2001, [B], p.127). Las diversas expresiones literarias, entre las que sobresale el ensayo, dieron cuenta de los caminos emprendidos por el pensamiento latinoamericano arrancando de una de las preocupaciones expresadas por José Martí en “Nuestra América”: “conocer es resolver”.

La primera vía que debemos considerar es la emprendida por el peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), quien se ocupó de contextualizar el problema social. Su discurso teórico- de izquierda- se articula en el texto *Siete ensayos de*

interpretación de la realidad peruana (1928), el cual, examina los distintos ámbitos de la realidad, no sólo del Perú, sino que se proyecta hacia otros países, sobre todo hacia aquéllos donde la población indígena era numerosa. El otro camino, fue el del nacionalismo difundido por la Revolución Mexicana (1910), la cual, puede entenderse a través del muralismo de Diego Rivera (1886-1957), pintor de la vida, la historia y los problemas sociales mexicanos. El clima de confrontación propiciado por la Revolución Mexicana y su nacionalismo, no sólo desencadenó una lucha armada; estimuló, por otra parte, la creación del Ateneo de la juventud (1909), conocido como el Ateneo de México. Este grupo intelectual modeló a un importante número de ensayistas, críticos, pensadores y creadores mexicanos, cuya contribución resultó primordial para el proceso de modernización intelectual de la nación azteca. Los jóvenes que conformaron el grupo desplazaron a la ciencia señalando su crisis. Sus ideas provenían del mensaje promovido por Rodó en el *Ariel*, aunque sin limitarse exclusivamente a él, manifestando “una visión integradora de la cultura nacional y americana” (Oviedo, 2001, [B], p. 129).

Dentro de este grupo ubicamos a Alfonso Reyes (1889-1959), escritor que para la mayoría de nuestros críticos literarios, convirtió al ensayo en una manifestación de elevado carácter estético, por su modo de pensar, disponer ideas y crear. Empero, don Alfonso no fue solamente ensayista. Fue también poeta, diplomático e historiador. Publicó su primer libro de ensayos a los veintidós años, *Cuestiones estéticas* (1911). “Reyes fue un polígrafo, un sabio” (Oviedo, 2001, [B], p. 131) interesado por los más diversos temas; su manera de escribir, informal pero ilustrada, nos revela a un hombre que deseaba que los lectores pudieran advertir su presencia. Su producción ensayística fue abundante; destacan *El suicida* (1917), *Visión de Anáhuac* (1917), *Simpatías y diferencias* (1921), *Discurso por Virgilio* (1931), *La experiencia literaria* (1942), *Última Tule* (1942) y *El deslinde* (1944).

Aun cuando Reyes escribió en una época donde tuvo lugar una exaltación de la tierra y las raíces de las culturas nacionales, él participó de ella de manera personal, complementando el panorama intelectual con el estudio de todo lo que configuró nuestra cultura y nuestras tradiciones como continente hijo de la cultura

occidental. Integró trabajo y placer a través del ejercicio del arte. Como ensayista, se dedicó a comprender y a pensar en imágenes distintos temas. En la prosa de Reyes, “la exposición de ideas es un discurso sembrado de apartes amables y de síntesis imaginísticas que la animan y hacen *visibles* las ideas mismas” (Oviedo, 2001, [B], p. 138).

El texto que revisaremos a continuación pertenece a *La experiencia literaria*, obra en la cual Reyes se esfuerza por definir complejos conceptos estéticos, mezclándolos con frases llenas de humor y agudeza. “Aristarco o anatomía de la crítica”, es un ensayo que se inicia con el planteamiento de la paradoja de la crítica. El lenguaje es bastante sencillo. El ensayista se vale de metáforas cotidianas para mofarse de la visión que se tiene de los críticos.

¡La crítica, esta aguafiestas, recibida siempre, como el cobrador de alquileres, recelosamente y con las puertas a medio abrir! La pobre musa, cuando tropieza con esta hermana bastarda, tuerce los dedos, toca madera corre en cuanto puede a desinfectarse (...) Convidar a una amable compañía para reflexionar sobre la naturaleza de la crítica tal vez sea una falta de urbanidad y de tino, como convidarla a pasear en la nopalera. Se me hace tarde para pedir disculpas. Yo no quise dar a nadie un mal rato. Voy a explicarme. (Reyes, 1993, p. 92)

Por otra parte, se observa en las páginas de este ensayo la puntual explicación de la relación del poeta con su obra, en términos de confrontación, pues si el creador no puede ver su creación reflejada, no es creador. Para Reyes la actividad crítica no procede simplemente del capricho; es parte esencial del proceso de la obra misma. Hace distinciones entre el diálogo implícito y el diálogo explícito. El primero, se refiere a la autocrítica; el segundo, se relaciona con el crítico como entidad distinta al creador, a quien a través de sus comentarios puede hacer dudar. Incluye, además, lo que él considera los grados de la crítica, partiendo de la experiencia. Nos encontramos entonces ante la impresión – lectura general que mide la afinidad del lector con la obra; la exégesis, lectura sujeta a lo teórico; y el juicio, que para Reyes es “la corona de la crítica”, pues, “adquiere trascendencia ética y opera como dirección del espíritu” (Reyes, 1993, p. 101). Este último grado en la escala de la crítica no se enseña ni se aprende. Implica responsabilidad. El

juicio introduce la creación a una dimensión mayor. Sin duda, la escala con la que el autor sistematiza la crítica nos explica que ésta es una escala, un proceso ascendente. Sus consideraciones sobre la crítica y la actuación de ésta, nos dan luces respecto al ensayo como hecho artístico que habla desde su propia experiencia.

Alfonso Reyes logró convertir su conocimiento en arte a través del manejo de las imágenes con las cuales plasma sus ideas. Su obra combina lo estético con lo conceptual. La distracción puede resultar peligrosa para el lector, dada la disposición de las ideas, unas hondas, otras ligeras. Una mínima distracción puede hacernos perder de vista el comentario más valioso.

Al grupo de ateneístas mexicanos al cual perteneció Reyes se le unió la figura del dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946). Éste, nacido en Santo Domingo vivió en un incesante peregrinar; permaneció algunos años en los Estados Unidos, en México, en Argentina. Además, viajó a España donde se relacionó con Ramón Menéndez Pidal (1869-1912) y escribió distintos ensayos. Fue Ministro de Educación en su país durante la dictadura del general Trujillo durante dos años, actuación vista por muchos como una suerte de mancha en su hoja de vida. De manera similar a la de don Alfonso, Henríquez Ureña desarrolló su conciencia americanista de modo personal y profundo. Fue un estudioso que se esmeró en descubrir nuevas posibilidades y trabajar las que ya conocía. Como crítico fue bastante equilibrado y agudo. “Prosista de sobria y transparente elegancia” (Oviedo, 2001, [B], p. 150), se identificó con las causas sociales de su tiempo.

Desde sus primeros escritos, Henríquez Ureña centró toda su actividad intelectual en la búsqueda de un camino propio para Hispanoamérica, no para desvincularlo de resto de mundo (...) sino más bien para ubicarla en su justo sitio dentro de la cultura universal. (Márquez Rodríguez, 1998, p. 48-49)

La obra de Henríquez Ureña es bastante amplia. Escribió poemas, narraciones, ensayos y artículos. Se centró en estudiar la importancia de la revisión del hecho literario para comprender el contexto cultural que lo producía. “Su reflexión muestra cómo se articulan los fenómenos de creación estética e intelectual con el sustrato en el que surgen” (Oviedo, 2001, [B], p. 151). Fue uno

de los primeros intelectuales de nuestro continente que sistematizó la literatura para estudiarla como “una unidad orgánica y aprensible” (Oviedo, 2001, [B], p. 152). Para el dominicano, la razón intelectual se perfeccionaba a través de la participación social. Fue un idealista atento a estudiar con atención el pasado y el presente de su cultura, que como crítico fundamentó su obra en la responsabilidad social, la belleza, la justicia y la libertad.

Sus obras más influyentes son *La utopía de América* (1925), *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), *Plenitud de España* (1940), *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1947), texto que tuvo su primera edición en inglés *Literary Currents in Hispanic America* (Cambridge, 1945).

Dentro de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, encontramos el ensayo “El descontento y la promesa” (1926), es un texto que invita al lector a realizar una suerte de paseo por lo que para muchos fueron los aciertos y los equívocos de algunos autores de nuestro continente. El ensayo en cuestión trata de escudriñar en lo que para su autor fue la búsqueda de renovación espiritual latinoamericana, poniendo en marcha su estilo persuasivo para exaltar la conciencia del lector a través de la reflexión; el siguiente pasaje de “El descontento y la promesa” es prueba de lo anterior:

Apenas salimos de la espesa nube colonial al sol quemante de la Independencia, sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío sobre el futuro. Mundo virgen, libertad recién nacida, repúblicas en fermento, ardorosamente consagradas a la inmortal utopía: aquí hablan de crearse nuevas artes, poesía nueva. Nuestras tierras, nuestra vida libre, pedían su expresión. (Henríquez Ureña, 1978, p. 33)

El ensayo evalúa el modo como se produjo el quehacer literario de nuestro continente. Critica el apego de nuestros autores hacia las formas literarias europeas, defendiendo los intentos de renovación que tuvieron lugar en América Latina hasta la fecha de publicación del texto (1926). “El descontento y la promesa” nos pasea a través de las distintas épocas de nuestra literatura, considerando principalmente el siglo XIX. Como todo ensayista, se detiene exclusivamente en los puntos que a él le interesan, el recorrido por nuestra literatura decimonónica no es global. Alude a lo que clasifica como la inundación

romántica, por la importancia del romanticismo en la búsqueda de lo nacional en nuestros países, introduciendo autores como Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández. Dice Henríquez Ureña: “Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: de la naturaleza; la vida del campo, sedentaria o nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores, la agitación política del momento...” (Henríquez Ureña, 1978, p, 34)

Destaca la intención unificadora de Henríquez Ureña en lo concerniente al estudio del influjo europeo en las letras latinoamericanas. Su reflexión gira en torno a la problemática que surge al tratar de hablar de obras propiamente latinoamericanas, escritas al modo europeo. Con respecto a este problema, Henríquez Ureña concluye que “cada idioma es la cristalización de modos de pensar y sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de sus cristal nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda” (Henríquez Ureña, 1978, p. 38).

En su “ansia de perfección”⁹ estética, nos introduce en diversos tópicos: habla de americanismo, de tradición, de rebelión. Intenta asomarnos al futuro planteando que si “las artes y las letras no se apagan, tenemos derecho a considerar seguro un porvenir (...) y no tendremos por qué temer al sello ajeno del idioma en que escribimos” (Henríquez Ureña, 1978, p. 45). La potente carga lírica del lenguaje del escritor dominicano logra conmovernos por no asumir al ensayo como un ejercicio simplemente retórico, sino por asumirlo como el espacio de representación de la reflexión americana.

El catálogo ofrecido a lo largo de estas páginas nos ha servido para rastrear cómo tuvo lugar no sólo el advenimiento del ensayo en su factura más moderna. Nos ha ayudado a introducirnos en el interior del sentimiento expresado por las letras de nuestros autores, quienes incansablemente buscaron renovar sus espíritus, respondiendo a lo que para ellos no estaba bien. De alguna manera, la mayoría de los ensayistas incluidos dentro de este recuento, se revelan como

⁹ “Ansia se perfección” es una expresión calcada del título de una de las secciones que componen el ensayo “El descontento y la promesa”. Nos parece pertinente, pues revela – a nuestro juicio- la búsqueda estética de Henríquez Ureña.

personalidades contestatarias en busca de rectitud y claridad moral, para configurar nuestra cultura y nuestra expresión como seres esencialmente humanos. La experiencia espiritual auspiciada por dicha búsqueda dio pie al encuentro de los hombres con su generación. Pero no nos apuremos. De eso, hablaremos más adelante.

El ensayo en Venezuela: apuesta entre lo conceptual, lo social y lo estético

Lo que entre nosotros se llama cultura no es propiamente la identificación o comprensión con la tierra, sino la fuga, la evasión.

Mariano Picón- Salas

El desarrollo del género ensayístico en Venezuela presenta antecedentes muy diversos. Hacia el siglo XVIII, aparecen textos de tema filosófico, emparentados con la tradición didáctico-ética heredada del neoclasicismo europeo; estos ensayos estaban al servicio de la sociedad, la política y la educación. De esta época reconocemos nombres como el de Simón Rodríguez con sus “Reflexiones sobre los defectos que vician la Escuela de Primeras Letras de Caracas y medio de lograr su reforma por un nuevo establecimiento” (1805) y Andrés Bello con “Las dos tiranías” (1808). Los textos anteriormente referidos, aparecieron en la *Gaceta de Caracas*, sin embargo, sería poco preciso tildar de “ensayos” a estos textos, que aunque nos sirven de antecedentes, sólo muestran visos del género que nos interesa.

Tanto la ya mencionada *Gaceta de Caracas*, como *El Mercurio venezolano* – del que sólo salieron tres números-, sirvieron como medios de difusión de las ideas de los escritores de ese entonces, quienes centraban su atención en promover ideas de tipo político y social. En *El ensayo contemporáneo en Venezuela* (1992), se señala que Juan Germán Roscio ocupa un lugar destacado en los antecedentes del ensayo venezolano, con su publicación de 1817, “Triunfo de la libertad sobre el despotismo”, obra de carácter didáctico-político y tono bastante confesional. Consta de 51 capítulos, prólogo y apéndice. Defiende la libertad ciudadana, justificando el derecho individual de los hombres apoyándose en los Evangelios. Son muchos los estudiosos del evento literario que consideran al texto de Roscio un ensayo de moral cristiana y filosofía política.

A pesar de los autores mencionados y los otros tantos que como ellos publicaron textos de corte ensayístico, entre quienes destacan Fermín Toro,

Rafael María Baralt, Cecilio Acosta, Arístides Rojas, Julio Calcaño y Juan Vicente González, quienes publicaban sus textos en revistas y periódicos.

Fermín Toro (1807-1865) fue un intelectual que escribió novelas y discursos; sin embargo, puso en práctica un tipo de escritura que lo acerca a lo que consideramos hoy el ensayo. Reflexionó en torno a cuestiones de índole social y económica. En el texto “Ideas y necesidades” (1842) nos ofrece una visión muy personal de los conflictos culturales que tenían lugar en su tiempo. Su lenguaje es poco trabajado, pareciera incluso no perseguir un fin estético, a pesar de asomarnos ideas referentes a la belleza. Sus reflexiones giran en torno al arte, involucrado con la sociedad y la economía. Respecto a las artes nos comenta que éstas “reciben de las ciencias impulso y dirección multiplican sus invenciones a la luz que ellas derraman” (Toro, 1963, p. 86). A todas luces, el arte para Toro estaba en comunión con el avance de la ciencia. Insiste en la importancia del progreso de las ciencias para impulsar la cultura y la sociedad.

Contemporáneo a Toro, nos encontramos con una personalidad apasionada y polémica. La figura a la cual estamos aludiendo es Juan Vicente González (1811-1866). Nacido en los tiempos de la Independencia, atacó y alabó a diversas personalidades del acontecer político venezolano del siglo XIX. El romanticismo se manifestó en su prosa sin grandes interferencias neoclásicas. Fue autor, además, de compendios de gramáticas, prosas poéticas y textos de historia. El artículo “Las letras en 1865” aparecido en el primer número de la *Revista literaria* (1865) se revela como una “meditación acerca de la relación entre sociedad y ‘espíritu literario’, entendido éste, más bien, como institución capaz de plasmar los valores de una nación y de engendrar, por lo tanto, una tradición autóctona” (Gomes, 2002, [A], p. 147- 148). Para Juan Vicente González, el arte de su época se inclinaba a degradarse, como consecuencia de las vicisitudes políticas de ese entonces. Respecto a esta situación apunta que en su momento era “preciso confesar que las letras no pueden existir independientes de las formas de vida pública, que las eleva o las abate, las fortifica o debilita” (González, 2002, p. 150). Para González la libertad era la responsable de la propagación de las buenas ideas. Quizás sea por esto que cada momento histórico tiene

producciones literarias diferentes. El espíritu literario, para González, podía verse perjudicado por los problemas políticos y sociales.

Empero, el ensayo en su factura más “moderna” no aparece sino hacia la segunda mitad del siglo XIX, momento de nuestra historia literaria que nos permite fijar una suerte de catálogo o itinerario de autores, cultores de una prosa bien trabajada, en el momento en el que el positivismo pareciera haberse apropiado del espíritu de los intelectuales de ese entonces, quienes buscaban explicarse cómo entender los fenómenos percibidos por los sentidos.

Pero el positivismo venezolano no fue puramente comtiano; se nutrió de “una híbrida mezcla de influencias (...) que hizo su estrecha alianza con el darwinismo, el ateísmo, el anticlericalismo, y el realismo y el naturalismo literario” (Uslar Pietri, 1995, p. 212). El positivismo ofrecía a los grupos intelectuales de la Venezuela decimonónica no sólo una vía de interpretación de la ciencia o la historia; ofrecía una nueva alternativa para modificar y mejorar el presente. Dentro de la generación de autores positivistas venezolanos destacan José Gil Fortoul, Lisandro Alvarado, César Zumeta y Laureano Vallenilla Lanz,

José Gil Fortoul (1862-1943) fue un intelectual que se inició como novelista con la publicación de *Julián* (1888). En 1890 publicó su *Filosofía constitucional*, una suerte de compendio de alternativas de aplicación de la ciencia positiva al análisis de la historia de Venezuela. Lo antes expuesto aparece en el prólogo del mencionado texto cuando su autor nos dice: “En este estudio nos hemos propuesto, una vez determinados los fundamentos históricos del gobierno y sus caracteres esenciales, indicar las tendencias que en una república federal se manifiestan en cuanto a la organización y funcionamiento de los poderes públicos” (Gil Fortoul, 1940, p. 11). En 1907 publicó el primer tomo de la *Historia Constitucional de Venezuela*, obra que estudia de manera metódica el desarrollo social, político, económico y cultural del país. Llama la atención que pareciera no importarle al autor los grandes acontecimientos, las batallas o los héroes, de nuestra historia. Gil Fortoul examina cómo ciertos factores sociales condicionan el desarrollo de la historia de un país, hasta el punto de generar fenómenos como el

caudillismo, por ejemplo. En el prefacio de la *Historia Constitucional de Venezuela* nos dice de la obra lo siguiente:

Deseo (...) que la presente Historia resulte más útil que atractiva; y por esto, procuro multiplicar citas y extractos de los documentos más notables de cada época, a fin de que el lector pueda formar juicio propio de los sucesos y de los hombres. (Gil Fortoul, 1930, p. 5)

Considerado por Mariano Picón- Salas como el “último discípulo de Rousseau”, el estudioso, andariego y huraño Lisandro Alvarado (1858-1929), ganó cierta escandalosa fama con la publicación en 1895 de su obra *Neurosis de hombres célebres de Venezuela*, ensayo en el que aplicaba las novedosas corrientes de la psicología, para tratar de explicar la conducta de algunos de los personajes de nuestra historia como Simón Planas, Cecilio Acosta, Simón Bolívar, Juan Manuel Cajigal y José Antonio Páez, sólo por mencionar algunos. Intentó estudiar bajo un aspecto puramente médico, lo que él consideraba las anormalidades psicopáticas de ciertas figuras públicas venezolanas. El ensayo *Neurosis de hombres célebres de Venezuela*, fue publicado en 1893, en el número cuarenta y cinco de *El cojo ilustrado*.

Alvarado publicó además *Historia de la revolución federal* (1905); se interesó también por el campo de la Lingüística, lo cual, se evidencia en sus glosarios del bajo español de Venezuela y de voces indígenas. Estudió además la etnografía de los primeros pobladores de Venezuela, interesándose sobre todo en las costumbres y el modo de pensar de los indígenas. Tradujo el texto de Lucrecio *De rerum natura – De la naturaleza de las cosas*.

Por su parte, César Zumeta (1864- 1955) quien se desempeñara como político, no escribió mucho. De su dispersa producción recogió *Lecturas y escrituras* y *El continente enfermo* (1899). Ganó fama de buen escritor por su elegante prosa y refinada manera de expresar sus ideas. *El continente enfermo*, es un llamado de atención sobre el imperialismo, invitando a los pueblos más débiles a fortificarse a través del desarrollo de la educación y el ejercicio de la libertad. Respecto a esto apunta “Sabemos que también nosotros, en medio de muy hondas desventuras, tenemos una fuerza que sabiamente disciplinada es

incontrarrestable” (Zumeta, 1961, p. 27). Sus palabras manifiestan rebeldía ante la amenaza de la expansión imperialista.

De modo más sistematizado Laureano Vallenilla Lanz (1870- 1936) se dedica a estudiar la realidad política y económica del país a través del examen sociológico de éstas. En *Cesarismo democrático* (1919), busca en nuestro pasado colonial y en los primeros años de la vida republicana de Venezuela cómo se tuvo lugar la formación política, social y cultural de nuestro país, que frente a la subjetividad, se presenta como una perspectiva objetiva que se interesa por explicar las relaciones sociales que dan pie a determinados patrones de conducta dentro de una sociedad. La obra presenta la tesis de que las sociedades no avanzan a través de saltos, sino que la evolución es condicionada por las fuerzas de continuidad inherentes a la sociedad. Trata el tema de la raza rechazando el concepto de “raza pura” refutando la opinión que sugiere la decadencia de las civilizaciones al mezclarse los diversos tipos raciales. Para Vallenilla Lanz el concepto de raza debe ser visto desde el ámbito social, pues es éste el que define y pone en marcha los procesos a través de los cuales las sociedades establecen sus propias idiosincrasias. La reinterpretación de la sociedad nos conduce repensar la modernidad, reencontrando al hombre mediante los procesos que forman a la sociedad. El texto ha sido duramente criticado por la importancia que da el autor a la figura del “gendarme necesario”. Lo que pareciera mostrar que la crítica no advirtió que el texto no sólo toca ese tema. *Cesarismo democrático* “es sin duda la síntesis y la culminación que el positivismo tenía que decir sobre el hecho venezolano y, en este sentido, es una de las obras básicas de nuestra historiografía” (Uslar Pietri, 1995, p. 220).

Hacia la última década del siglo XIX se observa en nuestras letras cierta tendencia a polemizar sobre lo internacional y lo etnocéntrico en el arte. En este contexto tienen especial preponderancia por su actuación, formas vicarias al ensayo como el artículo y la literatura periodística. El tema de estos textos, lo trascendente para el momento, sin duda, eran la sociedad y la historia, pues no podemos entender nuestra historia pasando por alto la evolución de la sociedad. Por la vía de método social e histórico y las licencias de tipo emotivo, nuestro

ensayo decimonónico se ve fuertemente afectado. El ensayo será el terreno más fecundo para la conciliación de los planteamientos colectivos y los individuales. Es decir, entre los planteamientos de corte positivista y los de tipo modernista. “El alejamiento sensible, superior y elitesco de muchos modernistas termina en compromisos sociales, en sueños reformistas y utopías de socialismos estéticos” (Rodríguez Ortiz, 1999, p. 41).

La prosa ensayística a la que venimos aludiendo desde párrafos precedentes, endureció los estilos revistiéndolos de cierta pedante rigurosidad; estos ensayos parecen crítica. La prosa comenzó a comportarse como una “moral de las formas” y una decisión de orden estético sobre el lenguaje. El estilo, definido por Roland Barthes como una suerte de “fascinación” o un “vocabulario nacido del cuerpo” comienza a adquirir importancia. Por lo tanto, estudiar la moral de las formas del ensayo del período positivista, es “una exudación: el cuerpo social está oliendo siempre su pasado animal y quiere otra cosa” (Rodríguez Ortiz, 1999, p. 43).

Por su parte, el ensayo modernista se convirtió en prédica. Se desarrolló en artículos, fragmentos, notas e interesantes obras de didáctica poética. Se manifiesta un “yo” literario en las crónicas, artículos y ensayos del momento. Por instantes, ese “yo” pareciera ser sincero; otras veces, se comporta como una mujer vanidosa que no deja de verse al espejo. Sin embargo, la amplitud de temas puede reducirse a un enunciado: se manejaba “la estética explicativa y polémica de la impresiones” (Rodríguez Ortiz, 1999, p. 50).

El modernismo medita la trascendencia de ciertos temas inherentes a la naturaleza del hombre; cristaliza sus reflexiones generando pensamientos. Muchos ensayos de la época modernista fueron “retóricas de lo bello”. Los escritores reconocían la importancia de la elaboración y el trabajo cuidadosos del lenguaje a través del esfuerzo por refinar el lenguaje y las ideas.

El Cojo Ilustrado (1892-1915) y *Cosmópolis* (1894-1895), asumen de cierta manera la incipiente cotidianidad estética mediante secciones y artículos que hicieron gala de interesantes ejercicios de inteligencia, prácticas de comportamiento civilizado e intercambios didácticos de “verdades” artísticas.

Autores como Pedro Emilio Coll y Pedro César Dominici, son exponentes de la “casta” de autores que trabajaron intercambiando géneros para buscar definirse estéticamente.

Pedro Emilio Coll (1872-1947) resulta para muchos críticos la figura más sobresaliente del grupo de escritores de *Cosmópolis*. Como teórico ha sido calificado de sutil y reposado, cultor de delicada ironía y profundo espíritu crítico. Las páginas de su obra como crítico llaman la atención por su “modestia un tanto escéptica” (Díaz Seijas, 1966, p. 395). Su producción fue breve y no muy célebre, pero “su condición siempre lúcida y equilibrada logró situar muchos de los debates de la época bajo ópticas más justas y menos personalistas” (Gomes, 2002, [B], p. 107). El ensayo “Decadentismo y americanismo”, el cual figura entre las páginas de *El castillo de Elsinor* (1901), resulta importante para juzgar si el modernismo realmente supuso el replanteamiento de la existencia de una institución de carácter literaria. Contribuyó, además, a problematizar respecto a la afirmación de que el modernismo era producto “del galicismo mental de algunos autores de lengua española” (Gomes, 2002, [B] p. 107). En lo que respecta a este problema, Coll apunta:

¿Por qué ahogar con burlas y rigorismos gramaticales el despertar de un arte naciente? (...) prefiero una crítica tolerante que tenga el santo temor de equivocarse. Entre nosotros la crítica implacable y dogmática es menos justificada que en los países en donde la literatura es una de las maneras de luchar por la existencia (...) El literato suele ser entre nosotros un hombre que, como cualquier otro, va a su taller o calcula sobre los libros comerciales, dedicando algunos ratos a cantar sus esperanzas y desesperaciones (...) después de saborear la gloria de ser leído por media docena de amigos en la sección recreativa de un periódico” (Coll, 2002, p.116).

Pedro Emilio Coll se descubre como un autor que trabajó enérgica y cuidadosamente su prosa. El fragmento anterior, a nuestro juicio, expresa la profunda tolerancia y el buen gusto del autor al dirigirse a la literatura, torre de marfil donde se resguardaban los modernistas.

Por su parte, Pedro César Dominici (1877- 1954) fundador de *Cosmópolis* e íntimo compañero de Coll, aparece como defensor a ultranza del modernismo literario en los primeros años de su carrera como escritor. En esta primera etapa, publica *La tristeza voluptuosa* (1899) y *Dionysos* (1912), piezas que ilustran sus

tendencias preciosistas y de evasión que lo sitúan como un autor que buscaba la belleza a través de ficciones inaprensibles. Su producción ensayística no estuvo muy alejada de esta tendencia. El texto que revisaremos en esta sección, “Prólogo para un libro” forma parte de *Libro Apolíneo* (1909) elabora el perfil del artista modernista, descrito desde sus problemas prácticos y éticos, poniendo en manifiesto el problema de ser hombres meditativos u hombres activos. Respecto a esto, Dominici resuelve decirnos:

Nos conviene aislarnos de tiempo en tiempo, separarnos de todo contacto mental, abandonar libros, papeles, periódicos, correspondencias amistosas, vocablos inútiles, entregarnos a meditar, apacibles, lejos del mundo y de la vida: sólo así podemos emprender con provecho el dulce placer de soñar, acariciar grandes ideas y concebir obras fuertes (Dominici, 2002, p. 152).

El fragmento anterior resulta una suerte de “alabanza de la soledad aristocrática, que puede servir de ejemplo moral” (Gomes, 2002 [B], p. 147), bastante ambiguo y modernista.

Manuel Díaz Rodríguez (1871- 1927), en cambio, sí consiguió lo que buscaba, *Camino de perfección* (1908) no es sólo un libro de ensayos escrito coherentemente; es un libro totalizador. Como señala Rodríguez Ortiz (1999), es “el libro”, el texto muestra el apogeo del ensayo modernista de tipo estético. Su legado fue decisivo para la literatura posterior, en el desarrollo de la prosa ensayística y la historia de la prosa se nos muestran claras por haber sido imitadas. Tanto el modernismo como el positivismo fueron simultáneamente “una clasicidad y una popularidad en la historia de la prosa y del ensayo venezolano” (Rodríguez Ortiz, 1999, p. 58). *Camino de perfección* consta de cuatro piezas fechadas en 1908, que desarrollan “cuestiones medulares (de la época) como la de la oposición modernista a los focos reaccionarios de la época (...) es decir, el arte oficial” (Gomes, 2002, [B], p. 117).

“Apuntaciones para una biografía espiritual de don Perfecto¹⁰, con un breve ensayo sobre la vanidad y el orgullo” (1908) es uno de los textos que aparece dentro de *Camino de perfección*. El texto habla de la cercanía existente entre

¹⁰ Don Perfecto es el “arte oficial”, encarnado. Díaz Rodríguez busca satirizar a través de este personaje a la Academia.

religiosidad y modernismo; la conciencia del ejercicio del arte como oficio trascendente.

El texto comienza con la descripción de don Perfecto, quien aparece de modo tácito en las primeras líneas del ensayo. Aquí se inician la oposición y la sátira “Hay hombres que no tienen sino una sola ventana en el espíritu. Probablemente son aquellos mismos pobres de espíritu a quienes el Evangelio llama bienaventurados (...) No tiene más que abrir los ojos para ganar la eterna venturanza” (Díaz Rodríguez, 2002, p.119).

Las posturas de la Academia se ven humanizadas en el personaje de don Perfecto, a quien Díaz Rodríguez ataca diciendo: “La crítica, para don Perfecto, es una especie de vana arquitectura en que entran como argamasa los desechos de las más rancias filosofías, y como ladrillos o piedras algunas pedantescas discriminaciones gramaticales con puros juegos malabares de retórica” (Díaz Rodríguez, 2002, p.121).

Los venezolanos que escribieron a partir del año 1900 bebieron en las fuentes aportadas por las crónicas modernistas y el para muchos “evangelizador” *Ariel* de José Enrique Rodó, por su figuración de las formas. El gusto de los ensayistas apuntó hacia “una particular moral de las formas” (Rodríguez Ortiz, 1999, p. 67), que se convirtió en una opción de escritura y en una retórica estética.

Nuestro siglo XX se nos presenta como la inauguración de un nuevo orden, como una suerte de mutación de las bases de nuestra sociedad. Por un lado, la influencia que tendrán sobre los escritores venezolanos algunos de los autores de la generación del 98 española, sobre todo a través de ensayistas como Ortega y Gasset, Unamuno y Azorín; y por otro, el planteamiento de América como problema. Se genera entonces cierta angustia, que más que angustia, pareciera ser una alienación lo suficientemente capacitada para invadir el tintero de nuestros ensayistas y hacerlos reaccionar contra el latente debilitamiento ético de nuestra sociedad.

Es en este punto de nuestro breve esbozo de la historia del ensayo en Venezuela, cuando nos topamos ante la presencia de los ensayistas- humanistas. El escritor se muestra humanista “porque cree que el hombre es el centro de las

cosas y contagia sus convicciones porque fecunda el imaginario” (Rodríguez Ortiz, 1999, p. 71). Y hace girar a la forma y la materia del ensayo en torno a problemas y dilemas éticos. Las primeras décadas del nuestro siglo XX, revelan una sociedad en crisis que pasa de ser rural para convertirse en sociedad urbana.

Los textos de los ensayistas-humanistas siguen la ruta de “lo trascendente”. Hacen de su inmanentismo estético y su ensimismamiento poético, una nueva moral de las formas para el ensayo, “por el cultivo del espíritu y la pedagogía de valores” (Rodríguez Ortiz, 1999, p. 82) que buscaban transmitir estos autores. Justo es mencionar aquí Enrique Bernardo Núñez, Mario Briceño Iragorry y el escritor que motiva este trabajo y estas líneas: Mariano Picón- Salas.

El ensayo surge como una moralización en la que el escritor, además de fungir como “moralizador”, lo hace también de esteta. “Su disfrute parece muchas veces el regocijo de quien piensa y ordena buscando sentidos y armonías. El humanista, atrapado en sus dilemas, disfruta sentirse hombre de bien y de lo bello” (Rodríguez Ortiz, 1999, p. 84).

CAPÍTULO II: DE LA ESTILÍSTICA A LA ESTÉTICA: DOS MODOS DE COMPRENDER EL EVENTO LITERARIO

Hacia un concepto de estilística

Una denominación es siempre un convenio.
Pero un convenio puede ser acertado o desastroso.

Dámaso Alonso

El estudio del quehacer literario y sus autores fue desarrollado desde la Antigüedad hasta el siglo XIX por filósofos, estudiosos del lenguaje y gramáticos. Ya en la Antigua Grecia se buscó convertir las observaciones relativas al lenguaje y a las obras literarias en estudios racionales; en este sentido, el género que atrajo la atención de los intelectuales de aquel entonces fue la retórica. Los primeros testimonios sobre la reflexión en torno al lenguaje pueden rastrearse en el siglo V a. C, momento de advenimiento de la retórica, la cual, “es el primer testimonio, en la tradición occidental, de una reflexión sobre el lenguaje” (Ducrot y Todorov, 1998, p. 92). Éste no era estudiado desde la perspectiva lingüística, sino que fue revisado como discurso. En sus inicios, la retórica fue practicada como una técnica perfeccionadora del manejo de la palabra; la intención, entonces, era pragmática, pues lo que se buscaba era convencer. Este hecho, condujo a los antiguos retóricos a conocer las propiedades del discurso, desarrollando dimensiones prescriptivas al tratar de sistematizar los conocimientos, las categorías y las reglas que regían la eficacia discursiva.

La relación prescriptiva que tomó la retórica al buscar comprender el fenómeno literario, provocó su agotamiento y el rechazo de los estudiosos que intentaban liberar a la expresión de las convenciones. La retórica como arte para persuadir, deleitar y convencer, se ocupó de revisar la disposición de las palabras y el modo de expresión del pensamiento a través del lenguaje. El paso del tiempo se encargaría de proyectar la influencia retórica más allá del discurso oral, para convertirse en una especie de código para la comprensión de la creación literaria.

Así fue como se unieron la retórica y la poética, las cuales, por muchos siglos, sirvieron de normativa para estudiar el evento literario. De este modo, se siguieron casi al pie de la letra las orientaciones de los maestros de la Antigüedad como Aristóteles y Horacio.

Sin embargo, “la creciente especialización (de los estudios del uso de la lengua y la literatura) supuso la diversificación de la crítica literaria y los estudios del lenguaje hasta que los progresos de la lingüística (...) proporcionaron un nuevo instrumento de análisis de la obra” (Yllera, 1974, p. 13). De este modo se dio inicio a lo que luego se llamaría estilística. Para numerosos autores el término estilística fue puesto en práctica por primera vez durante el siglo XVIII, por el poeta alemán Novalis (1772- 1801) en su obra *Stylistic oder Rhetorik*, vinculando a la estilística con la retórica. Sin embargo, sería en el siglo XIX el momento en que se dieron a conocer diversos textos estilísticos o de estudio de estilo. Un grupo de autores alemanes concibieron esta clase de investigaciones como estudios en los que debían analizar las distintas locuciones particulares; otros, se avocaron a estudiar las diversas figuras de la antigua retórica, “reduciendo el término ‘estilo’ a lo que los antiguos llamaron *elocutio* o incluso al *ornatus*¹¹” (Yllera, 1974, p. 14). Dichos estudios sobre el estilo comprendían también el análisis del pensamiento y la técnica de los autores.

De este tipo de análisis brotará lo que a principios del siglo pasado se dio a conocer como estilística. La cual para Raúl Castagnino

se funda en el hecho de que pese a todo lo convencional que sea el lenguaje humano como instrumento de comunicación, pese a la necesaria atadura que lo fija a la gramática, a través de aspectos morfológicos y sintácticos (...) no hay palabras ni giros que usados por individuos distintos sean exactamente iguales (o) alcancen idéntico contenido sea conceptual, emotivo, intencional, estético. (Castagnino, 1965, p. 17).

El término estilística se formó a partir de la raíz griega (*stilos*> columna), la cual en latín dio como resultado *stilus*, “pasando a significar el instrumento puntiagudo utilizado para escribir sobre las tablillas de cera o palimpsestos, al que se agrega el prefijo derivacional – ístico para señalar que se trata del conocimiento científico

¹¹ Elocutio: estudio sobre la disposición y la elección de las palabras en una frase, y su organización dentro de ésta.

Ornatus: se refiere a los elementos que buscan ornamentar las frases.

o técnico de algo” (Paz Gago, 1993, p. 13). Observando solamente el origen etimológico del término, “la estilística sería la disciplina que se ocupa de las diferentes maneras de escribir o *estilos*” (Paz Gago, 1993, p. 13).

La primera vez que se usó el término estilística para designar a una disciplina, fue en 1905 cuando Charles Bally (1865- 1947) publicó su *Tratado de estilística francesa*. En dicha obra define a la estilística como el “estudio de los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad por el lenguaje y la acción del lenguaje sobre la sensibilidad” (Bally, 1951, p. 16).

La estilística propuesta por Bally dista mucho de ser simplemente el estudio del estilo de una obra literaria. Su apreciación, es más bien de carácter puramente lingüístico. Bally sostenía que el escritor “hace de la lengua un empleo consciente y voluntario” (Bally, 1951, p. 19), por lo que no creía en el poder de la inspiración, inclinándose más bien a pensar en la creación de un lenguaje artístico y afectivo, voluntario, producto del trabajo intelectual del creador. Bally se ocupó de estudiar el lenguaje y su fisonomía; excluyó de su estilística la prosa artística y la poesía. Para él, todo lo que “no fuera una expresión, directamente afectiva, de un pensamiento vivo desde el punto de vista del que habla” (Hatzfeld, 1975, p. 40), quedaba fuera de sus intereses, pues, estudiar únicamente el lenguaje de los textos literarios lo haría encerrarse en los dominios de la crítica literaria y no de la lingüística. La estilística propuesta por Bally hace a un lado al hecho estético. Como puede observarse, existe gran filiación entre la manera de Bally de concebir el lenguaje, con los estudios realizados por Ferdinand de Saussure (1857-1913), quien daba preponderancia en su lingüística científica, sincrónica y descriptiva, a los actos de habla, es decir, a la lengua hablada. La escuela fundada por Bally – la llamada escuela lingüística- tuvo muchos seguidores, entre los cuales podemos ubicar a Charles Bruneau (1883- 1969), Marcel Cressot y a Jules Marouzeau. Dichos estudiosos de la lengua abordaron el análisis de los textos literarios desde una perspectiva crítica, cuyo punto de arranque fue de tipo lingüístico.

Bruneau entendía que para adentrarse en la estilística era necesario desentenderse de los métodos de análisis literario. Para este lingüista toda

creación científica desembocaba en una creación original, la cual traía consigo novedosos métodos de estudio o análisis y nuevas maneras de clasificar los materiales. Bruneau estaba convencido de que existía un estilística pura de la lengua y otra aplicada “encaminada a recolectar datos en vistas a la ciencia propugnada por Bally” (Yllera, 1974, p. 18).¹² Una opinión bastante diferente era la sostenida por Jules Marouzeau, quien manejaba la idea de que la investigación estilística debía orientarse hacia el análisis de las diversas actitudes del hombre, con lo que apunta hacia la vinculación de la estilística y la psicología.

Marouzeau sostenía que la lengua era, entre todas las manifestaciones de tipo espiritual de los seres humanos, el instrumento que mejor podía revelar las actividades del subconsciente y el inconsciente, así como las de la consciencia. Esta orientación estilística, trata de explicar a través de la aplicación de las técnicas desarrolladas por el psicoanálisis, por qué un texto puede considerarse una creación literaria. Se ocupó de estudiar el estilo literario, valorándolo desde la doble perspectiva de la intención expresada por el autor y la percepción de la obra por el lector. De cierta forma, el análisis de Marouzeau trataba de radiografiar la psicología, más que de las obras, de los autores que las escribieron.

Marcel Cressot, por su parte, optó por separarse completamente de los postulados de Bally al considerar los hechos estéticos dentro del ámbito analítico de su estilística. Cressot autor del texto *El estilo y sus técnicas* (1947) considera que la obra literaria pertenece al dominio de la estilística por tratarse de una creación en la que se produce una elección de tipo consciente y voluntario. Critica los planteamientos de Bally, sobre todo al considerar que el texto literario es esencialmente un acto de comunicación, donde “el elemento estético responde al deseo del autor de lograr la adhesión del lector” (Yllera, 1974, p. 18), sin oponerse de modo alguno a la comunicación oral. Por lo tanto, la estilística para Cressot busca determinar las leyes que rigen la elección de la expresión dentro del reducido marco de un idioma determinado. Además de todo lo expuesto, Cressot fue uno de los autores que se percató de lo difícil que resultaba hablar de la

¹² Esta cita fue extraída de una de las notas al pie de página que coloca Alicia Yllera en su texto *Estilística, poética y semiótica literaria* (1974).

estilística como una ciencia del estilo; afirmaba que la estilística no tenía como finalidad “estudiar los estilos literarios sino determinar las leyes generales que rigen la elección de la expresión (y) los procedimientos expresivos explotados en el seno de la obra literaria” (Paz Gago, 1993, p. 46). El análisis estilístico emprendido por Cressot se orientó hacia el estudio de la selección del léxico, las construcciones sintácticas o la entonación de las palabras dentro de los textos literarios, elaborando de ese modo “una hipotética síntesis posterior consistente en una valoración estilística en la que intervendrá decisivamente la intención del autor asociada a la elección lingüística” (Paz Gago, 1993, p. 47). Cressot se interesó en explicar las relaciones cuantitativas y cualitativas entre el sentimiento expresado y la expresión, asignándole a la estilística como esencial fin “la determinación de la relación entre la expresión y el sentimiento, es decir, la intención expresada” (Paz Gago, 1993, p. 47).

Así como Bally rechazó de modo tajante al hecho estético dentro de sus concepciones estilísticas, tiempo después, habría de surgir una escuela que proclamaría su interés por la literatura, constituyendo de este modo un método de crítica literaria. La tendencia a la cual estamos aludiendo, nos ha sido dada a conocer bajo la denominación de estilística idealista. Los cultores de esta tendencia, reconocieron el carácter individual de toda expresión literaria, uniendo esto al hecho estético “como expresión de buen gusto, de la fantasía y reflejo de la personalidad artística” (Castagnino, 1965, p. 19) del creador de obras literarias. Los miembros de la mencionada escuela se vieron fuertemente influenciados por las teorías neoidealistas difundidas por Benedetto Croce (1866- 1952), quien consideraba que toda expresión lingüística posee de por sí una forma estética, estableciendo con este postulado una fuerte conexión entre lenguaje y arte. Esto se hace patente en su texto *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902), donde Croce sostenía que el lenguaje, en todos sus aspectos, era expresión pura y por tanto, expresión de índole estética. “El lenguaje expresivo es arte y culmina en la obra artística literaria, en la que el contenido interno y la forma estética externa son inseparables y muestran una unidad indisoluble” (Hatzfeld, 1975, p. 42). Estableciendo relaciones, jerarquías e identificaciones que sólo

dependían de su criterio personal, Croce desarrolla las nociones de intuición, expresión, arte y estilo, estudiándolas como un todo, no por separado. Croce entendía la crítica literaria como “una disciplina filosófica cuya función se limita a dar juicios de valor acerca de las obras literarias” (Paz Gago, 1993, p. 53). “No distingue entre forma y expresión, concibe el hecho estético, el estilo literario, como pura forma expresiva, como lenguaje ordinario” (Paz Gago, 1993, p. 52). En las concepciones de Benedetto Croce no tenía cabida el estudio del estilo, sobre todo por el hecho de no establecer diferencia alguna entre los binomios forma-contenido e impresión- expresión.

Las ideas neoidealistas de Croce junto al renacer de las ideas estéticas del idealismo alemán, encontraron ecos favorables en los intelectuales de la Universidad de Munich, quienes buscaban encontrar una medicina que curara a las almas del influjo positivista. Contemporáneo y amigo de Croce, el alemán Karl Vossler (1872-1949), se tomó la tarea de llevar los planteamientos teóricos de Croce a la práctica. Inició sus interpretaciones estilísticas vinculándolas con el ámbito psicológico, “salvando los principales escollos planteados en la estética croceana” (Paz Gago, 1993, p. 55). Siguió el planteamiento de Friedrich Schlegel (1772-1829) de realizar “una crítica interpretativa cuya meta era reconstruir el proceso creativo de la obra” (Paz Gago, 1993, p. 54), uniéndole el aspecto psicológico, para descifrar las motivaciones psíquicas que originaron la creación de una determinada creación literaria. Vossler reaccionó de manera casi violenta contra el positivismo decimonónico, acudiendo “a la doble formulación humboldtiana del lenguaje como *ergon* (producto creado) y *energeia* (creación)” (Yllera, 1974, p. 19). No obstante, estudia la creación en la lengua hablada – al igual que Bally- pero no descarta a la lengua literaria.

Para Vossler la estilística busca explicar la naturaleza de la intuición artística para descubrir la unidad y el principio de las creaciones artísticas. Al considerar a la intuición como el único acceso al corazón de las obras literarias, se manifiestan la concepción de “sabiduría poética” manejada por Gianbattista Vico (1668- 1744) y la percepción de August Schlegel (1767-1845) de que “la percepción del sentido de una obra artística sólo es posible mediante la intuición,

responsable de producir la impresión global en el receptor” (Paz Gago, 1993, p. 54). La estilística puesta en práctica por Vossler, no debe ser entendida como un sistema teórico, pues sus exposiciones no fueron lo suficientemente objetivas para demostrar que el lenguaje o el estilo de los escritores; más bien, su método funcionaba como una especie de lugar anímico, donde se descubren los motivos que impulsan a un autor a escribir de una determinada manera.

Inserto en los avances de la psicología de los años veinte del siglo XX, Leo Spitzer (1887-1960), centró su atención en el estudio de los aspectos psicológicos impresos en los textos literarios por sus autores. Dicha interpretación estilística, intentó adentrarse incluso en los estados de ánimo del creador de las obras literarias, elaborando de cierta manera poéticas sobre la personalidad de los escritores y no verdaderos textos de análisis literario. El método desarrollado por Spitzer, se concentró en encontrar los “centros afectivos a los que nos remiten las innovaciones gramaticales para llegar a conocer el estado anímico del autor” (Paz Gago, 1993, p. 57), con lo cual nos topamos ante el peligro de

considerar el lenguaje de una obra sólo como un medio y de quitar valor a toda la obra viendo en ella un mero documento, gracias al cual se espera poder descubrir algo que se encuentra más allá de ella: anomalías anímicas, complejos, etc. (Kayser, 1972, p. 368).

La estilística no debe ser vista únicamente como el estudio del estilo de una determinada obra literaria, ni como el correcto uso del lenguaje. Más bien, debe ser comprendida como “un conjunto de métodos de crítica literaria que se desarrollaron durante los primeros tres tercios del siglo XX” (Paz Gago, 1993, p. 16), a través de los cuales se intentó analizar, interpretar y describir textos de carácter literario. La estilística idealista encontró en España seguidores entre quienes destacan Dámaso Alonso (1898- 1990) y Amado Alonso (1896-1952). Dichos estudiosos de la literatura vieron en lo conceptual, lo afectivo y lo imaginativo, los objetos centrales del análisis estilístico. Los Alonso mantuvieron que la estilística debía centrarse en el estudio del estilo desarrollado por los autores, considerando al estilo como “la única realidad literaria” (Alonso, 1957, p. 482). Amado Alonso identificó la crítica literaria con la estilística; su análisis consideró la singularidad, la unicidad y la organicidad como rasgos esenciales de

la actividad literaria. Para ambos críticos, la esencia del quehacer literario no puede ser percibida a través del análisis erudito o estudio formal de las obras; el conocimiento literario es para los Alonso, una forma de arte a la cual sólo puede accederse a través del conocimiento intuitivo. La intuición fue en el método de estos críticos, punto de partida y punto de llegada de sus análisis; para ellos, lo afectivo es aquello que impregna a la intuición creadora.

Dámaso y Amado Alonso centraron su atención en el estudio de la forma haciendo a un lado al significante, pues entendían por forma a la relación existente entre el significado y el significante de las expresiones. La forma, además, fue considerada por ambos críticos como la objetivación de los pensamientos y sentimientos expresados por el escritor. En consecuencia, la obra literaria será entendida por los españoles como la expresión subjetiva del espíritu creador subjetivo del autor.

La estilística como método de análisis literario, fue cambiando conforme el tiempo fue transcurriendo, uniéndose al estructuralismo y a la semiótica, hasta llegar al punto de quedar fuera de los espacios de representación de los estudios literarios actuales. Por esta razón concluimos en que “el ciclo de método estilístico está definitivamente cerrado. Su fecundidad y sus aportaciones son incuestionables pero (...) su vigencia actual resulta problemática y extemporánea en el contexto de la crítica actual” (Paz Gago, 1993, p. 199). Carecería de sentido que hoy en día, intentáramos acercarnos a los textos literarios del mismo modo en el que lo hicieron Bally, Vossler o Spitzer, cuyas opiniones críticas procedían de su erudición y formación de origen decimonónico.

El método estilístico centrado en el estudio de la lengua, las formas poéticas y demás constituyentes de las obras literarias poco se relacionan con nuestros intereses, los cuales, más que estar relacionados con la estilística, se apegan al estudio estético del ensayo como experiencia espiritual, individual y creadora. Nuestro criterio está lejos de ceñirse a cualquier metodología de análisis literario. La revisión de la eficacia estética del ensayo, a nuestro juicio, no puede sostenerse sobre las ruinas de un método que poco puede aportar en la actualidad y que a la luz de hoy, sólo sirve para revisar cómo eran estudiados e interpretados

los textos literarios durante el pasado siglo. La estilística no es más que un aspecto constitutivo del proceso de desarrollo de la crítica literaria.

Breve introducción al pensamiento estético

El intelectual camina por la ruta de la serenidad y la belleza.

Mariano Picón- Salas.

Mucho antes de que la belleza apareciera registrada en la historia de las ideas, los razonamientos en torno a ésta, aparecen en las estrofas de los poetas de la Antigua Grecia. Lo bello, entonces, no era más que un calificativo. Sin embargo, desde Homero (s. VIII a. C) se hace evidente la insistencia de los seres humanos por calificar, o más bien, cualificar, lo bello. A lo largo de los poemas homéricos – *Ilíada* y *Odisea*- encontramos frecuentemente el epíteto bello asociado a las ideas de virtud, excelencia, fuerza, potencia y perfección. Otras veces, el mencionado epíteto se muestra como una forma a través de la cual se busca calificar individualmente a las divinidades. Lo cierto es que sin la belleza de Helena, jamás se hubiera desatado la guerra que dio paso a la transmisión de lo que Homero nos cuenta en la *Ilíada*.

Los primeros pensadores helenos –dados a conocer por la historia de la filosofía como presocráticos-, se centraron en la acción humana, la cosmología y la psicología. “Dentro de estas tres grandes esferas se fue desarrollando una metafísica de lo bello” (Plazaola, 1991, p. 8), la cual, fue una especie de doctrina sobre la relación del hombre con las creaciones artísticas y los estímulos provocados por la belleza. Inmerso en este mar de incipientes ideas estéticas, ubicamos a Pitágoras (s. VI a. C), para quien el principio de todas las formas se encuentra en los números; sobre todo, en cuanto éstos determinan simetrías denominadas armonías. Esta concepción, se aplicaba a la pintura y a la poesía, pero en el área donde resultaba más evidente su aplicación, era en la música. Pitágoras sostenía la idea de que la música poseía poderes curativos o purificadores para el alma por ejercer acciones catárticas sobre los hombres.

El paso del tiempo no salvó a Pitágoras de las críticas. De hecho, a los pitagóricos les resultó bastante complejo imponer su forma de pensar; sobre todo tras la crisis política, religiosa y cultural de la época de Pericles (?- 429 a. C), momento en el cual peligraba el respeto de los ciudadanos hacia las divinidades homéricas, gracias al auge de corrientes de pensamiento mucho más ligadas a la realidad. Es en este punto de la historia donde hace su aparición lo que podemos considerar como pensamiento estético. Sofistas de segunda generación como Protágoras (485?- 410 a. C) y Gorgias (485?- 380 a. C), se preocuparon por separar al arte de la moral, buscando confirmar la autonomía del valor de la belleza dentro de los textos poéticos. Protágoras, conocido por su máxima “El hombre es la medida de todas las cosas”, defendió los principios de oportunidad psicológica o conveniencia de la expresión en la composición de poemas. Entretanto, Gorgias estudiaba el asunto desde una perspectiva diversa. Para él, la poesía tenía el poder de engañar a través de sus encantos a los hombres, confiriéndole poder de persuasión a esta forma de expresión.

En este contexto aparecen las primeras indagaciones en torno a lo bello y la naturaleza de la representación, la expresión y el valor de las obras de arte. Las discusiones sobre la facultad artística y el arte, en general, adquirieron en Grecia el carácter de problema filosófico tras la aparición de los sofistas –a quienes ya hemos expuesto- y la dialéctica socrática. Sócrates (470-399 a.C.) quien al cuestionarse acerca de la naturaleza de lo bello, planteó que la belleza poseía dos fines: uno utilitario y otro ideal, se inclinaba a pensar que lo bello no es un valor en sí mismo; sino que se orienta hacia algo diferente a él, por lo general, útil. La *kalokagathía*, concepto de carácter semimoral y semiestético, fusiona a la belleza y al bien. “El arte o sirve utilitariamente o debe repudiarse como mera forma de placer” (Plazaola, 1991, p. 10); además de ser forma, la creación artística debe expresar un contenido moralizador. Lo que podríamos considerar como la “estética” socrática, terminó orientándose hacia cierto tipo de lógica, llevando el concepto de belleza hacia lo perfecto o hacia una finalidad.

Por su parte, Platón (427-348 a.C), quien no se dedicó a escribir propiamente textos de estética, estudió la naturaleza de la belleza, desde la metafísica, es

decir, desde la perspectiva de las ideas que no logran comprobarse a través de los sentidos. Este pensador consideraba que las producciones artísticas eran imitación –*mimesis*- de los objetos del mundo sensible, los cuales a su vez eran imitación de las ideas del mundo inteligible o de la verdadera realidad. Al ser todo arte de imitación, la belleza captada por los sentidos no es más que una belleza parcial, que no logra llegar a la idea de lo bello. Es de este modo, como Platón llega a la conclusión de que la belleza es una esencia para el espíritu, autónoma tanto en su fin como en su esencia, la cual, subordina al bien para aliarse con la idea de lo verdadero, concluyendo que sólo a través de este proceso, lo bello logra hacerse universal. La belleza, vista desde esta perspectiva, es por tanto virtud; virtud de las almas, la cual fue considerada racional, pura y moral. Estas ideas, pueden localizarse en textos como el *Banquete*, la *República*, el *Hippias Mayor*, el *Timeo* y el *Fedro*, diálogos en los que trata temas como el placer, el amor, la virtud y la política.

A diferencia de Sócrates y Platón, Aristóteles (384-322 a. C) comprende consideraciones de tipo práctico, y por otra parte, afirmaciones sobre la ciencia del arte. El estudio de la belleza para el Estagirita, por estar circunscrito a la metafísica, era de tipo teórico. Aristóteles más que un estético fue un “lógico de la estética” (Bayer, 2002, p. 44). Entendía al arte como la técnica a través de la cual se materializaba lo bello, procedente de razones de orden metafísico. A lo largo de sus obras la *Poética*, la *Política* y la *Metafísica*, encontramos diluidos sus planteamientos estéticos.

Dentro de la naturaleza de lo bello y los conceptos manejados por este filósofo, subyace la importancia de la actividad moral y lo útil en el arte, pues para él, el bien moral se acerca a lo bello en la medida que exista equilibrio y placer. No obstante, se dedicó a encontrar en la belleza en estructuras o formas que pudieran ser analizadas. Su método era lógico y deductivo; buscaba verificar la belleza de las cosas a través de la inducción. Este exceso de racionalidad por parte de Aristóteles, ha propiciado numerosas críticas, sobre todo por las posturas erradas que originó en el pensamiento de estudiosos posteriores, que aquí no mencionaremos.

En un escenario distinto aparece la figura de Plotino (205-279) a quien le correspondió vivir la decadencia del Imperio romano. Discípulo fiel de Platón, criticó las concepciones materialistas del universo, intentando unificarlo todo en la idea fundamental del Uno, principal hipóstasis, de la cual derivan la inteligencia - segunda hipóstasis- y el alma –tercera hipóstasis. La belleza, según Plotino, es algo objetivo que se encuentra en el Uno. Descartó, además, que la belleza estuviera relacionada con cualidades de la materia como la proporción o la simetría, relacionándola con la forma ideal. Este pensador, “puso de relieve los elementos subjetivos de lo bello: la percepción del objeto (...) el juicio sobre su conformidad con un ideal espiritual y los efectos de esa percepción” (Plazaola, 1991, p. 32).

La Edad Media presenta un paisaje un tanto distinto, San Agustín (354- 430), obispo de Hipona, es para muchos autores el escritor más fecundo de la Iglesia antigua en lo concerniente a ideas estéticas. La historia marca dos fases dentro de su pensamiento: la primera, de formación clásica grecolatina; y la segunda, de hombre docto del cristianismo, dedicado al estudio de las Sagradas Escrituras. A pesar de mostrarse contrario al pensamiento platónico, San Agustín fue un hombre en el que confluyeron influencias pitagóricas, platónicas y neoplatónicas. Fue idealista, sobre todo al considerar al pensamiento como la actividad del alma, la razón, que es revelada por Dios. Distinguió la belleza de lo conveniente, afirmando que todo lo bello posee un valor intrínseco e independiente imposible de identificar con lo útil. Por otra parte, “pone la belleza natural sobre la artística” (Plazaola, 1991, p. 38) insistiendo en la idea de que todo lo bello procede de Dios. San Agustín escribió sobre el problema de lo bello y lo conveniente, sin embargo, esos libros se perdieron. En *La ciudad de Dios*, texto donde se recogen sus ideas sobre diversas cuestiones, nos explica que

Los resultados del trabajo del pensamiento son indudables, pero en regiones diferentes: la de la sensibilidad, la opinión, la fe (...) El dominio sensible no forma parte del dominio del conocimiento, sino meramente de la opinión, ya que sólo es la imagen de la realidad y de la verdad, puesto que todo lo que es verdadero es inmortal y eterno, mientras que lo sensible se caracteriza por su caducidad (Bayer, 2002, p. 87- 88)

Como puede apreciarse, el conocimiento sensible, y por lo tanto el conocimiento de la belleza, están por debajo de Dios, de quien proceden todas las cosas. Apuntaba también que toda creación artística es una actividad racional, a pesar de la residencia del arte en el interior del alma del artista. Al obedecer a procesos racionales, el arte debe regirse por ciertas reglas. Es en este punto de sus planteamientos donde diversos estudiosos se han detenido a revisar el carácter formalista de las consideraciones del obispo de Hipona, quien buscaba examinar las obras de arte desde un criterio de orden numérico y de relaciones de armonía. Lo curioso, sin embargo, es que dichas reglas – según san Agustín- no pueden ser juzgadas. En esto se adelanta al juicio del gusto que habría de exponer el filósofo de Königsberg siglos más tarde, expresando que “un juicio estético no puede ser motivado completamente con ayuda de la razón, y su último motivo es metafísico: a pesar de eso, ese juicio es objetivo” (Plazaola, 1991, p. 41).

La postura estética asumida por los griegos de la Antigüedad, fue reelaborada durante la Edad Media por santo Tomás de Aquino (1225-1274), quien desarrolló en su sistema una fusión del cristianismo, el platonismo y el aristotelismo. Describió la experiencia estética partiendo de la sensación. “*Pulcra dicuntur quae visa placent*”: la belleza fue asumida como lo que resulta agradable a la vista y como una forma de conocimiento; forma propia de la materia que hace que las cosas nos resulten bellas, confiriéndoles armonía, proporción, claridad e integridad. Ve en lo bello una aprehensión, un conocimiento intelectual, el cual concierne solamente al juicio racional, puesto que toda belleza es formal. En su opinión, “todo conocimiento se dirige las formas de las cosas, no a su contenido” (Bayer, 2002, p. 89- 90). Santo Tomás observaba que toda visión de tipo estética procede del diálogo de la razón con la cosa, lo cual, resulta agradable intuido a través del esfuerzo intelectual.

El Renacimiento, por su parte, se constituyó como una época propicia para el cambio de la perspectiva sobre el trabajo artístico y la actividad especulativa en lo concerniente a los valores ideales estéticos que se conocían desde la Antigüedad – belleza, medida, armonía. Frente a la negación sensualista del pensamiento medieval, los tiempos renacentistas, se abrieron a la sensibilidad. Además, se

reconoció el trabajo artístico como tal, dejando de lado la antigua concepción del artista como artesano. Incluso, artistas como Leonardo Da Vinci (1452- 1519) y León Battista Alberti (1404-1472), comenzaron a teorizar sobre sus trabajos.

En el siglo XVII, aparece René Descartes (1596-1650), quien resultó el primer teórico reconocido por los estéticos de su entonces, a pesar de no haberse tomado la tarea de hacer estética alguna. Lo bello, para este pensador, procede de “cuanto menos diferentes sean entre sí sus elementos (del objeto observado) y cuanto mayor sea la proporción” (Plazaola, 1991, p. 79). El filósofo, se inclinaba a pensar que los objetos son bellos en la medida que se muestran claros ante el entendimiento humano. Descartes señala que en la imitación de la verdad, se desvela la misión moralizante del arte, considerando, por demás a la razón como su instrumento. “El clasicismo racionalista, el intelectualismo en sí, tienen su raíz en el *Discurso del Método*” (Bayer, 2002, p. 136). Con este filósofo ocurre lo mismo que con Platón y Aristóteles, pues aun cuando no hizo una estética, sus planteamientos metafísicos sobre lo bello lo acercaron a lo que hoy conocemos como la ciencia de lo bello. Para Descartes, el arte presenta un elemento no aprehensible por la razón: el genio del artista. En el cuerpo de conocimiento estético cartesiano, “se identifican los ámbitos de lo bello y lo verdadero. El placer de los sentidos mismos obedece ya a determinadas leyes, y es en consecuencia, racional” (Bayer, 2002, p. 139). Las consideraciones cartesianas situaron a la estética entre la razón y la pasión.

El pensamiento europeo del siglo XVIII, se vio fuertemente marcado por la influencia de Gottfried Leibniz (1646- 1716), quien expuso sus ideas sobre la contemplación, el goce y la belleza en *La béatitude* (1710-1711). Dicho texto no es un tratado de estética, es un tratado de religión y moral. En esta obra, Leibniz define al placer como una forma netamente intelectual, pues lo considera “el sentimiento de la perfección que se percibe ya sea fuera de nosotros o en nosotros mismos” (Bayer, 2002, p. 177). Una afirmación como la que acabamos de exponer, termina con cualquier intención de hacer de la estética un campo autónomo. El placer representa la fase emocional de la actividad intelectual, es fenómeno secundario. Leibniz entendía que la belleza está en el orden; en las

fuerzas armónicas que se desenvuelven armoniosamente en el universo sin conocerse entre ellas siquiera.

Orden, amor y belleza se hallan fuertemente ligados a la perfección. Este pensador nos presenta el proceso para llegar a la beatitud como algo complejo; para acceder a ese estado, es necesario llegar al punto más alto de goce y dinamismo. Leibniz consideraba que la beatitud era engendrada por la belleza, la cual, a su vez, se manifestaba gracias al bien. Este planteamiento nos permite observar como este filósofo sostenía que la moral es de carácter estético, pues si la belleza nos lleva al bien, la belleza guarda estrecha relación con la moral. La estética- metafísica- de Leibniz presenta bases muy similares a la estética metafísica platónica

Las semillas de la estética como hoy la entendemos están echadas en nuestro terreno. Sin embargo, no fue sino hasta la Ilustración, cuando el estudio de la naturaleza de lo bello fue emprendido de manera definitiva y con conciencia moderna. Este logro –como lo han calificado diversos autores- fue el de Alexander Baumgarten (1714-1762), quien publicó en el año 1750 el primer volumen de su *Estética*, obra que confirió al estudio de lo bello el carácter de ciencia. La estética fue estudiada en dos partes: una teórica y otra práctica, las cuales se corresponden respectivamente al primer y segundo volumen de su obra *Estética*.

Baumgarten sostuvo que el objetivo central de la estética es el de determinar qué es la belleza. Explica que el conocimiento sensible, es una forma inferior de conocimiento, frente al conocimiento racional y consciente, por ocuparse simplemente de los procesos intelectuales y no de sus resultados. “La belleza del conocimiento es universal, como todo conocimiento. Mas por ser conocimiento sensible permanece en el campo de la contingencia” (Bayer, 2002, p. 184). Considera, además, que la belleza no es única, sino que más bien es constituida por una multiplicidad de partículas – pensamientos- que llevan a cabo abstracciones de signos y orden. Empero, tal unidad es concreta y palpable; es el objeto de la sensación. Como puede observarse, el procedimiento explicado por Baumgarten deja bastante claro que la estética se encuentra muy ligada a la lógica. La belleza, añade este filósofo, resulta entonces del acuerdo entre el orden

interno de las cosas y las ideas. Sin embargo, este orden no es un orden pensado, sino sentido. Como vemos, ni siquiera Baumgarten pudo salir de la contradicción que desde los primeros cuestionamientos sobre la naturaleza de lo bello no había podido resolverse. Por otra parte, la belleza resulta del acuerdo entre la expresión y la dicción misma de los pensamientos con el orden en el que han sido dispuestas las cosas y las ideas.

En el ámbito práctico de sus planteamientos, encontramos el estudio de las condiciones internas que generan la aparición de creaciones poéticas. En este segundo volumen de su *Estética* – aparecido en 1758- se centra en explicar las disposiciones del alma humana para tener pensamientos hermosos; en esto, no sólo interviene la inteligencia, sino que también participan de este proceso los sentidos de la vista y el oído. En este volumen, Baumgarten habla de “la agudeza de la percepción sensible en los artistas” (Bayer, 2002, p. 185) y la potencia de la imaginación y la belleza, relación que el autor no logra exponer con precisión. Explica que las imágenes poéticas se dan gracias a la combinación de diversos órdenes, como la memoria y la fantasía. Señala que las cualidades de los artistas entre las cuales menciona al gusto, al espíritu profético y al temperamento, son cualidades innatas que deben cultivarse mediante la lectura de clásicos de autores latinos y franceses. El mérito de Baumgarten es, sin duda, el de “haber intentado sistematizar la estética como ciencia especial, definiendo su objeto propio” (Plazaola, 1991, p. 104) para integrarla en la filosofía de su momento histórico.

Mientras que Baumgarten siguió la línea de pensamiento de Leibniz, quien consideraba al conocimiento sensible confuso e inferior ante el conocimiento racional, Immanuel Kant (1724- 1804), conocido como “el filósofo de Königsberg”, pretendió mostrar cómo la experiencia es la que nos proporciona la materia del conocimiento, y la cómo la forma procede del entendimiento. Así comenzó a examinar los principios *a priori* de la sensibilidad. Siguiendo a Baumgarten, Kant definió al arte como el “revestimiento sensible e imaginativo de un concepto intelectual” (Croce, 1926, p. 302). Su obra *Crítica de la razón pura* (1787), está formada por dos partes: la doctrina elemental trascendental y la metodología. En la primera, se centra en el estudio de la sensibilidad –estética trascendental- y la

razón – dialéctica trascendental. En la estética trascendental, lleva a cabo la crítica de las formas puras de la sensibilidad –espacio y tiempo- como mecanismos subjetivos, formales y universales que permiten organizar las percepciones espaciales y temporales.

Según Kant no puede hablarse de objetividad cuando nos referimos a lo bello. Al analizar la belleza, el filósofo señala que lo bello es aquello que nos proporciona un placer desinteresado que puede ser universalmente compartido. Este placer, “subjetividad subjetiva” según Bayer, puede llevarnos a una contradicción, pues al ser la afectividad algo enteramente subjetivo, resulta complejo resolver la antinomia del gusto desde una visión racional.

El placer estético poco se asemeja a otras clases de placer. La diferencia no es simplemente de grado, es una diferencia de naturaleza. Es en este punto, donde para Kant convergen la imaginación y el entendimiento. Esta convergencia es la que produce el placer; un placer que debe ser desinteresado, sensible e intelectual. Al ser esta convergencia entre imaginación y entendimiento, una armonía exigida por el conocimiento en general, y como el conocimiento es universal y necesario, resulta que el placer estético explicado por Kant es universalmente compartido, pues, en el fondo, todo lo que nos parece bello, es a la larga un objeto que estimamos y que debe parecerle hermoso a todos. Kant percibe que la belleza no es completamente intelectual, como sí lo son las concepciones del entendimiento, pues, en lo bello entra en juego lo afectivo. Todo esto nos lleva a entender lo bello como aquello que produce un placer subjetivo universalmente compartido, que se goza de acuerdo a nuestras facultades.

Empero, lo bello no puede compararse con lo agradable o lo bueno, puesto que los dos últimos están supeditados al deseo, careciendo del desinterés que Kant considera necesario para la contemplación estética. La belleza, también se opone a todo aquello que posee una finalidad objetiva externa, tal como lo útil y lo perfecto. Lo bello, para Kant posee una finalidad subjetiva que lo hace trascendental.

En lo concerniente al juicio, Kant apunta que éste es “la facultad de decidir si una cosa se halla sometida o no a una regla dada” (Bayer, 2002, p. 205); distingue

dos tipos de juicio: el determinante y el reflexivo. En el primero, “lo particular se subsume bajo lo general” (Bozal, 1996, [A], p. 180); el segundo, “tiene la tarea de ascender en la naturaleza de lo particular a lo general” (Bozal, 1996, [A], p. 180). Es en este tipo de juicio, el reflexivo, donde entra el juicio estético, el cual, es un placer universal sometido a la crítica de la razón a pesar de estar relacionado con la inmediatez del sentimiento. El placer y el juicio tienen sólo dos maneras de relacionarse: “o bien el juicio es la comprobación del placer (tal objeto me gusta); o bien el placer es un sentimiento particular que sigue al juicio” (Bayer, 2002, p. 205). En opinión de diversos autores, el error de Kant consistió en la formulación que acabamos de exponer. Sin embargo, el filósofo dejó una puerta abierta para este caso de emergencia, invirtiendo la relación al explicar que “juzgar que un objeto es apropiado a nuestra facultad de conocer, es juzgar que en cierto modo ha sido predeterminado para (la) facultad de conocer y, consiguientemente, es juzgar que ese objeto es final” (Bayer, 2002, p. 206). La falta de fin o la finalidad subjetiva, es la otra alternativa a través de la cual Kant expresa la armonía de las facultades. El juicio estético verdadero no es ni una regla del juicio, ni un sentimiento: es un especial estado de ánimo que resulta de la armonía de las facultades.

A los pensadores que siguieron a Kant les quedaba entonces resolver el problema subjetivo que el filósofo de Königsberg había dejado en suspenso. En esa dirección transitarán los integrantes de lo que se conoce como la estética del idealismo. Friedrich W. Schelling (1775-1854) pretendió ser el primero en descubrir el punto de vista absoluto a través del cual era posible superar los planteamientos kantianos. En su *Sistema del idealismo trascendental* (1800) busca reconciliar las oposiciones expuestas por sus predecesores en lo que respecta a la relación entre el hombre y la comprensión de la naturaleza a través de la idea de intuición del artista. Schelling sostenía que en el arte tiene lugar la reconciliación entre el sujeto y el objeto; entre la libertad y el determinismo; y entre el espíritu y la naturaleza. “La armonía se realiza en la identidad del propio yo. En cierta manera la intuición proyecta a la inteligencia fuera de sí misma, y el producto de la intuición es la obra de arte” (Plazaola, 1991, p. 128). Para este

filósofo, el arte “no es la impresión de un momento, sino la representación de la vida infinita” (Croce, 1926, p. 319). Entendiendo a la belleza dentro de un criterio de clasificación, que persigue una concepción de belleza objetiva y evolutiva. Pues lo que confiere a las creaciones artísticas su belleza no es la simple imitación de las formas naturales, o su forma misma; la belleza proviene entonces de la mirada y la expresión del espíritu contenido en las cosas de la naturaleza. En la intuición artística se encuentran lo consciente y lo inconsciente del yo que impulsan la creación de objetos artísticos.

Transitando las sendas del idealismo, G.W.F. Hegel (1770-1831) parte del sitio al que había llegado Schelling, avanzado a través de las pistas que Kant les había dejado marcadas antes en el camino: “la identificación entre sujeto y objeto, naturaleza y espíritu” (Plazaola, 1991, p. 129), en suma, de la identificación entre lo inteligible y lo sensible.

La teoría hegeliana parte del postulado “Todo lo racional es real y todo lo real es racional”, a través del cual convierte a la lógica en metafísica y a la metafísica en lógica. Según Hegel, “el arte se define por la Idea, (que) es la manifestación o la apariencia sensible de la Idea: es la Idea platónica, el modelo encarnado en la cosa particular” (Bayer, 2002, p. 317). Este planteamiento fue el que llevó al filósofo a dejar de lado a la belleza de la naturaleza, para destacar el valor de la belleza de las creaciones artísticas provenientes del espíritu. Hegel sostenía que nosotros los seres humanos, somos quienes realmente proyectamos la belleza sobre la naturaleza. Por lo que para el pensador que nos ocupa, las obras de la naturaleza son contingentes e inferiores, debido a que ésta no posee el mismo valor que el espíritu. Lo bello, entonces, se manifiesta como un reflejo sensible de la idea, es decir, como una apariencia que resulta un modo de expresión de lo divino. “El arte es el primer intermediario reconciliador, es la encarnación de la infinitud del mundo espiritual en la finitud de las formas” (Bayer, 2002, p. 319). Es de este modo como el arte logra cargar de espíritu a las apariencias, resultando el arte superior a la naturaleza desde la perspectiva hegeliana.

En los planteamientos hegelianos el estudio de lo bello no tiene lugar, tal como lo habíamos visto en otros autores. Su obra estética está más cerca de la

historia del arte, que de la ciencia de lo bello. La *Estética* de Hegel es un texto en el que se recogen sus lecciones sobre estética, publicado póstumamente por uno de sus discípulos entre 1835 y 1838. En dichas lecciones, Hegel pone en práctica la dialéctica, desarrollando su teoría en tres fases. La primera, se relaciona con la idea abstracta de lo bello de modo general; la segunda, busca explicar lo bello en la naturaleza; la tercera, se relaciona con lo ideal, es decir, con lo bello realizado a través de las producciones artísticas. El filósofo despoja a la idea de toda forma, para mostrárnosla en su generalidad y pureza, para hacernos entender que la idea es la verdad.

Aunque identificada con la idea, la belleza añade una nota a lo verdadero. Cuando lo verdadero aparece inmediatamente al espíritu en la realidad exterior y la idea queda confundida e identificada con su apariencia exterior, entonces la idea no es sólo verdadera, sino *bella*. Lo bello se define como *manifestación sensible de la idea*. (Plazaola, 1991, p. 131).

Para Hegel la primera manifestación de la belleza podemos encontrarla en la naturaleza, por lo tanto, la belleza natural es la manifestación más ínfima de lo bello. En este tipo de belleza ve distintos grados de desarrollo, los cuales se corresponden “al desarrollo gradual de la vida y la organización de los seres” (Plazaola, 1991, p. p. 131), pues la belleza de dichos seres se halla ligada a la vitalidad de la fuerza interior que expresan. Con mucha meticulosidad, Hegel estudió la evolución de la dialéctica del arte en la historia de la cultura. Distinguió tres etapas, a las cuales ordenó a través de un criterio formal. La primera etapa corresponde al arte simbólico, en el cual la idea se presenta confusa, indeterminada e incierta. Donde la idea es una abstracción nada concreta, que se presenta de modo exterior. La segunda fase, correspondiente al arte clásico, desvela a “la encarnación adecuada de la idea (que) se efectúa en una forma adecuada a esa idea” (Bayer, 2002, p. 324), a través de lo cual se genera armonía. La tercera etapa señalada es la del arte romántico, donde la idea puede manifestarse de manera íntima y espiritual. La idea deja de ser exterior, para revelarnos su intimidad espiritual más interior. Hegel le confiere al arte una alta misión. Junto a la filosofía y la religión, el arte es una vía de expresión de lo divino

para “hacer sensible el espíritu absoluto” (Plazaola, 1991, p. 134). El arte, como apariencia cargada de espíritu, se compenetra con la verdadera realidad de las cosas.

Avanzando en el tiempo hasta donde nos interesa, encontramos al italiano Benedetto Croce (1866- 1952), pensador que para diversos autores y estudiosos actuales de la estética, desarrolló una teoría del arte y no una estética propiamente dicha. Esta afirmación, a nuestro juicio, resulta bastante diletante. Ya demostraremos por qué.

El pensamiento croceano descansa sobre la reflexión histórica del pasado filosófico, para elaborar un sistema de pensamiento propio tras la revisión de los grandes pensadores que le antecedieron. Su filosofía del espíritu “es deudora del pensamiento hegeliano en la identificación de espíritu y realidad; (...) del pensamiento de Gianbattista Vico en la nítida separación de fantasía e intelección y del positivismo en la reducción de la historia al dato concreto” (Ruspoli, 2000, p. 609).

Para Croce toda actividad espiritual, es en general un acto creador debido a que resulta de una síntesis *a priori* concreta. Los actos espirituales son síntesis *a priori* en la que los diversos grados del espíritu están implícitos entre sí de modo que todo acto de tipo estético será considerado como una síntesis *a priori* estética, en la que se identifican sentimiento e intuición; así, el acto lógico será entendido como una síntesis *a priori* lógica donde se identifican los juicios individuales y definitorios; y el acto práctico será visto como una síntesis *a priori* práctica, en la que se ven involucradas acción y volición. El pensamiento croceano ve en la síntesis *a priori* la clave de la vida espiritual, a través de la cual el espíritu logra actualizarse y “poner su riqueza interior en el presente” (Ruspoli, 2000, p. 615).

El espíritu se manifiesta de modo práctico y teórico. Dichos modos recaen sobre lo universal y lo individual. El conocimiento de lo universal pertenece al campo de la lógica; el conocimiento de lo individual a la estética; “la volición de lo individual pertenece a la Economía, y la de lo universal a la Moral” (Ruspoli, 2000, p. 615). Con lo que queda claro que a cada uno de estos grados le corresponde, respectivamente, la verdad, la belleza, la utilidad y la bondad. La síntesis de estos

modos es el espíritu. El arte no es tal por su forma o contenido, es arte por su síntesis.

El arte es una verdadera síntesis *a priori* estética, de sentimiento e imagen en la intuición, de la cual puede repetirse que el sentimiento sin la imagen es ciego y que la imagen sin el sentimiento está vacía. Fuera de la síntesis estética, sentimiento e imagen no existen para el espíritu artístico. (Croce, 1938, p. 49).

En la obra *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902), muchos teóricos han querido ver que el cuestionamiento básico que hace Croce, está relacionado con “el problema de la especificidad del arte” (Bayer, 2002, p. 427). Sin embargo, la obra como tal, va más allá de lo señalado. “Es esta una estética independiente y sustantiva (...) y no una mezcla de distintas disciplinas, que de cerca o de lejos se rozan con el conocimiento de lo bello” (Unamuno, 1926, p. 11).

Para Croce el conocimiento posee dos formas: “conocimiento intuitivo y conocimiento lógico: conocimiento por la fantasía y conocimiento por el intelecto; conocimiento de lo individual y conocimiento de lo universal” (Montolú, 1927, p. 210). Sin embargo, el conocimiento intuitivo no ha sido del todo aceptado. “El conocimiento lógico se ha reservado la parte del león, y cuando resueltamente no despedaza y aniquila a su compañía, le concede de gracia un humilde menester de sirviente o de portera” (Croce, 1926, p. 47). Empero, sin la luz del conocimiento lógico, el conocimiento intuitivo queda como un peón sin patrón. Pues a pesar de ser distintos, intuición e intelección no se oponen. “La intuición es ciega; la inteligencia le presta los ojos” (Croce, 1926, p.48). Más tarde, Croce, quien fuera atacado por sus planteamientos sobre la intuición, completó su teoría en una publicación menos extensa, el *Breviario de estética* (1913). En esta obra describe a la intuición artística a través de comparaciones:

El arte no es *filosofía*: filosofía es un pensar lógico en categorías universales, y el arte es la intuición no- reflexiva del ser. – El arte no es *historia*, porque ésta implica la distinción crítica entre realidad y no- realidad, mientras que al arte es indiferente esa distinción, y vive sobre puras imágenes. (...) – El arte no es el *sentimiento* en su inmediatez; es verdad que éste se expresa en cierta forma, pero esta expresión es sólo metafórica respecto a la verdadera *expresión artística*, que es la que únicamente expresa (...) la única que da al sentimiento una forma teórica y la convierte en palabra, en canción, en figura externa (...) – El arte no se confunde con ninguna *praxis* o acción

ordenada a ciertos efectos, como el placer, la utilidad, la moralidad etc. (Plazaola, 1991, p. 178).

Las objeciones hechas a la *Estética* de 1902, le hicieron entender que dentro del ámbito artístico hay mucho más que intuición, pues los sentimientos se manifiestan también en gran medida dentro del arte. En el *Breviario de estética*, Croce encontró el modo preciso para identificar a la intuición con el sentimiento:

Lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento (...) El arte es siempre lírica, o, si se quiere, épica y dramática del sentimiento. Lo que admiramos en las genuinas obras de arte es la perfecta forma fantástica que asume un estado espiritual (Croce, 1938, p. 40).

Esta posición nos permite comprender que el arte es una intuición lírica que expresa el estado espiritual del artista. “Por ser la intuición sentimiento, el arte expresa preferentemente el sueño y no la realidad” (Bayer, 2002, p. 428). Siguiendo esta concepción, el placer estético consistirá entonces, en saber reconocer la intuición del artista que realizó la obra que se está contemplando. Esto último, según Croce, es la verdadera misión del crítico.

El pensamiento estético croceano fue bastante criticado por la asociación que hiciera el pensador italiano de la estética con el lenguaje. Para Croce el arte es lenguaje es la medida que los artistas logran expresar estados de ánimo complejos a través de sus creaciones. Dichas expresiones son para el pensador, las verdaderas obras de arte. El lenguaje y su ciencia en la medida que se estudian desde la filosofía, se hacen estética.

Al destacar el espíritu poético del creador de obras de arte, se entiende que éstas son producto de una actividad productora de significados. La estética desde esta perspectiva es el estudio de producciones simbólicas netas, del quehacer creativo puro.

Por lo visto en estas líneas, la estética de Croce no se trata de una teoría sobre el arte. El filósofo va más allá. Plantea la función filosófica del quehacer creativo, la cual, es la desvelar lo que es; por esto, sus planteamientos pueden considerarse dentro del campo de la estética. Su obra se construye desde la búsqueda de la verdad filosófica del arte, pero no dentro del sentido lógico. Tal

como apuntó Marta de la Vega en su ponencia sobre Benedetto Croce¹³, la obra croceana posee la “función ontológica fundamental de revelar el mundo”, lo cual le confiere a la estética desarrollada por Croce el carácter de disciplina dentro del ámbito de la filosofía.

¹³ La ponencia a la cual aludimos se titula “De Benedetto Croce a Martin Heidegger: La estética límite”. En: *Estética*. Ponencias del quinto Seminario nacional de estética, vol. 1, 07 de mayo de 2004. (publicación electrónica)

La intuición como búsqueda de certeza estética

La intuición no se halla más cerca de la sensibilidad sino que brota de un acuerdo rápido que se establece entre el corazón y el cerebro, como una chispa eléctrica que de pronto surgiera iluminando el fondo más oscuro de un receptáculo.

Vicente Huidobro.

El término intuición “designa por lo general la visión directa e inmediata de una realidad, o la comprensión directa e inmediata de una verdad” (Ferrater- Mora, 2004, p. 1895). Empero, para que pueda tener lugar la intuición, es necesario que en ninguna de las alternativas expuestas dentro de la definición ofrecida, existan intermediarios que intervengan o se interpongan en la visión directa. Para el filósofo italiano Benedetto Croce, el conocimiento posee dos formas, pues, o

Es conocimiento *intuitivo* o conocimiento *lógico*, conocimiento por la *fantasía* o conocimiento por la *inteligencia*, conocimiento de lo *individual* o conocimiento de lo *universal*; de las cosas *particulares* o de sus *relaciones*. Es, en síntesis, o productor de *imágenes*, o productor de *conceptos*. (Croce, 1926, p. 47)

Se ha visto mucho a lo largo de la historia de las ideas, la contraposición del pensamiento intuitivo con otras formas de conocimiento; Platón lo contrapuso al pensar discursivo (*dianoia*); Descartes lo confrontó con la deducción, y finalmente Kant, lo contrapuso al concepto. Algunas tendencias han visto en la intuición, un modo primario o fundamental de conocimiento. Otros, “estiman que la intuición es fuente de muchas falacias y que conviene sustituirla siempre que se pueda por el razonamiento discursivo, el concepto o la deducción” (Ferrater- Mora, 2004, p. 1895).

Es común escuchar hablar del conocimiento intuitivo. En la cotidianidad, mucho se habla de la intuición, sobre todo, cuando nos encontramos ante respuestas que no proceden de definiciones o estudio alguno. De este modo, políticos, educadores y críticos, prescinden de una teoría que los ayude a sustentar lo que opinan, presumiendo que el conocimiento intuitivo es más

eficiente que el racional. Sin embargo, la intuición, considerada como un conocimiento *a priori*, entra en el pensamiento y en el arte como impulso previo a la materialización de una idea o una obra de arte en sí misma.

Ya en la Antigüedad, Platón y Aristóteles admitieron la importancia del conocimiento intuitivo, como un conocimiento de tipo inteligible. Pero mientras que Platón dio gran importancia a la intuición subrayando el carácter irracional e intuitivo característico de la Idea –el cual permite que la belleza pueda manifestarse, así sea en apariencia; el Estagirita, en cambio, optó por buscar un punto de equilibrio entre lo intuitivo y lo racional, encaminando sus ideas en dirección a la ciencia. El conocimiento intuitivo para Aristóteles es inferior al racional o lógico.

La Edad Media y los autores escolásticos, revisaron la problemática desencadenada por la intuición, relacionándola con la abstracción. Definieron lo intuitivo como lo percibido “inmediatamente por la presencia real de una cosa conocida” (Ferrater- Mora, 2004, p. 1895); y lo abstracto como la idea en la cual, la recepción de lo percibido no es inmediato. Entendiendo a la intuición como el acto en el que el sujeto “ve la cosa o bien se hace sentir (...) al revés de lo que sucede en el acto abstractivo, donde se reconoce la cosa por la similitud, como la causa del efecto” (Ferrater-Mora, 2004, p. 1895). La intuición siguió siendo relegada a una categoría inferior de pensamiento, al ser comparada con la abstracción, la cual, para los pensadores medievales, permitía acceder al conocimiento racional de las cosas.

La Modernidad nos ofrece otro panorama. Descartes ve a la intuición como un acto simple y único, a diferencia del conocimiento discursivo, al cual estudia como una serie de actos. El pensamiento cartesiano entiende por intuición a la representación asunto de la inteligencia pura y atenta que sólo “nace de la sola luz de la razón y que por ser más simple que la deducción, es todavía más cierta que ella” (Ferrater-Mora, 2004, p. 1896). La intuición proviene de la inteligencia en los sentidos. “Los sentidos que calculan, que son inteligentes, que no reaccionan meramente de forma espontánea, sino que también efectúan cálculos, pertenecen (...) al campo de la razón inconsciente” (Bayer, 2002, p. 139). En lo concerniente

a la deducción, Descartes afirma que ésta implica movimientos del espíritu distintos a los que se emplean para el acceso intuitivo. Observa también el filósofo que la intuición posee las condiciones básicas para ser considerada como un acto de pensamiento puro, por ser infalible y aplicable a todo “cuanto caiga bajo un simple acto de pensamiento” (Ferrater-Mora, 2004, p. 1896). Nuevamente, la intuición fue contrapuesta al conocimiento racional; según Descartes, lo intuitivo pertenece a la razón sin conciencia.

Otros pensadores de la modernidad como Spinoza, Locke y Leibniz, estudiaron a la intuición desde la epistemología, es decir, desde su relación con la manera de conocer. Spinoza (1632-1677) no ve al conocimiento intuitivo como un modo de conocer sensible, sino como un modo inteligible. En su obra principal, la *Ética* (1677) este pensador habla de las distintas clases de conocimiento, entre las cuales ubica al conocimiento intuitivo. Concibe este tipo de conocimiento como aquel que “procede de una idea adecuada de la esencia formal de ciertos atributos de Dios al conocimiento adecuado de la esencia de las cosas” (Ferrater- Mora, 2004, p. 1896). El inglés John Locke (1632-1704), por su parte, distinguió dos formas de conocimiento: el intuitivo y el demostrativo. La intuición, se relaciona con la manera en que la mente percibe el desacuerdo o el acuerdo de dos ideas, sin que haya intervención de una sobre otra. Para Locke no hay espacio para vacilar en este tipo de conocimiento debido a que de él depende toda certidumbre al momento de conocer. Leibniz, comentando algunos textos de Locke, coincide con el inglés en lo concerniente al conocimiento intuitivo, el cual explica diciéndonos que

El conocimiento es intuitivo cuando el espíritu apercibe la conveniencia de dos ideas inmediatamente por sí mismas, sin intervención de ninguna otra (...) este conocimiento es el más claro y cierto de que resulta capaz la debilidad humana; actúa de modo irresistible sin permitir al espíritu vacilar (Ferrater- Mora, 2004, p. 1897).

Como se ha podido apreciar en este recorrido, el estudio del conocimiento intuitivo ha provenido de los diversos exámenes a los procesos de conocimiento que han tenido lugar a lo largo de la historia de la filosofía, la cual, siempre ha visto a la intuición como una categoría o forma de aprehensión menor de conocimientos,

Kant, al igual que sus antecesores, llegó al concepto de intuición analizando las formas de conocimiento. Empleó el término intuición de diversas maneras; habló de intuición pura, intuición empírica e intuición intelectual. Esta última, la intelectual, es aquella por medio de la cual algunos pretenden que pueden conocerse directamente las realidades que se hallan fuera del marco de la posible experiencia. Kant rechaza este tipo de intuición. Para el filósofo de Königsberg, el tipo de intuición más aceptable, es aquella que ocurre “en tanto que el objeto nos es dado, lo cual únicamente es posible, al menos, para nosotros hombres cuando el espíritu ha sido afectado por él” (Ferrater- Mora, 2004, p. 1897). Según este filósofo, los objetos nos son otorgados a través de la sensibilidad, la cual únicamente produce intuiciones. La intuición empírica tiene lugar cuando se relaciona con un objeto determinado por medio de la sensación; el objeto de dicha intuición es indeterminado, y se conoce como fenómeno. Finalmente, la intuición pura es aquella que se da *a priori* como forma pura de la sensibilidad y sin objeto real de sensación; las formas a priori de la sensibilidad, a efecto de este concepto son el espacio y el tiempo. Empero, sus definiciones resultaron quizás excesivamente intelectualistas, “reduciendo la forma de la sensibilidad o intuición pura a las dos categorías o funciones del espacio y el tiempo, haciendo que el espíritu salga del caos sensitivo, sin ordenar las sensaciones espacial y temporalmente” (Croce, 1926, p.305).

Mediante dichas formas –espacio y tiempo-, es que existe la posibilidad de unificar las sensaciones para construir percepciones. Sin embargo, la intuición no es suficiente para producir un juicio. Éste necesita a los conceptos producidos por el entendimiento. De esto se desprende la célebre tesis kantiana del conocimiento, donde si los pensamientos carecen de contenido, éstos no son más que pensamientos vacíos. Para Kant, en la medida que las sensaciones son advertidas por el espíritu, éstas pueden considerarse intuiciones o elaboraciones espirituales. Esta actividad, para el filósofo de Königsberg, representa una manifestación estética en su fase más rudimentaria.

Los sucesores de Kant, constructores por demás del idealismo estético alemán, aceptaron la noción de intuición intelectual. Este hecho tuvo lugar gracias

a la importancia que se le dio a la actividad constructora del Yo. Schelling, quien partió de los postulados kantianos para desarrollar gran parte de los suyos, suponía que la intuición era un tipo de facultad que no sólo permitía la contemplación de las cosas, sino que además, generaba ciertos actos. En esa dirección, la intuición resulta un momento de la producción intelectual, donde la intuición facilita “la transposición del ser humano, al sujeto trascendental” (Ferrater- Mora, 2004, p. 1897). Esta concepción de Schelling nos aleja de las concepciones clásicas de intuición, sobre todo al considerar que el carácter creador de la ésta. De este modo, Schelling anuló los rasgos específicos del acto intuitivo mismo, gracias a la supresión de la distancia existente entre sujeto y objeto, sin la cual no hay posibilidad alguna de que ocurra un acto. La intuición descubre entonces lo Absoluto a través del sujeto que se ve a sí mismo como objeto.

En la intuición del artista, hay una reconciliación entre el sujeto y el objeto, entre el determinismo y la libertad, entre el mundo espiritual y la naturaleza. En este caso, la identidad y la armonía se realizan en el propio yo: la intuición proyecta en cierta forma a la inteligencia fuera de sí misma. El producto de esa intuición es la obra de arte (Bayer, 2002, p. 316).

Hasta el momento hemos trabajado a la intuición como una forma de conocimiento, la cual, nos llevará a lo que más nos interesa: la intuición artística. Si bien es cierto que algunos filósofos relacionaron al arte y a la intuición para explicar cómo tenía lugar el conocimiento intuitivo, ninguno de ellos organizó y sistematizó sus ideas respecto a la intuición y su relación con el arte, como lo hiciera Benedetto Croce. Este pensador ve en la intuición una de las formas de operación del espíritu a través de la cual ciertas realidades pueden ser captadas de modo inmediato. En la *Estética*, Croce inicia su recorrido revisando los conceptos de conocimiento intuitivo o individual –cuya facultad es la fantasía productora de imágenes- y de conocimiento lógico o universal – cuya facultad es la de producir conceptos. Ambas formas de conocimiento se corresponden, respectivamente a la estética y a la lógica.

Croce entiende el concepto de expresión de un modo muy preciso, pues la distingue de la percepción, pero la asocia – o más bien iguala- a la intuición, con lo cual, el concepto que hemos revisado a lo largo de esta sección cobra un sentido

diferente. La intuición no debe ser confundida ni con la sensación ni con la percepción; pues si bien la intuición participa de la sensación, lo hace desde la asociación: la intuición es una asociación de sensaciones. El pensador identifica a la intuición con la expresión, pero como expresión espiritual. Al definir al arte como una intuición, Croce diferencia al conocimiento intuitivo del conceptual.

El conocimiento conceptual, en su forma pura, que es filosófica, es siempre realista, porque trata de establecer la realidad contra la irrealidad (...) incluyéndola en la realidad como momento subordinado a la realidad misma. Pero intuición quiere decir precisamente indistinción de realidad e irrealidad, la imagen en su valor de mera imagen, la pura idealidad de la imagen (Croce, 1938, p. 28).

Sin embargo, con esto no se nos dice que la intuición descubra lo que tenga de irreal una obra de arte. Se trata simplemente de defender a la intuición de la lógica, que para Croce es un león que o despedaza a su presa o la hace su sirviente. El pensador se mueve dentro de un criterio que le permite comprender a la fantasía como un órgano productor de imágenes que pueden ser intuitas por el espíritu. “Fantasía y técnica se distinguen razonablemente, pero no como elemento de arte, y se ligan y se confunden entre sí, no en el campo del arte, sino en el más vasto del espíritu en su totalidad” (Croce, 1938, p 52).

Así es como, apoyándose en Kant, traslada la noción de fantasía a la lógica y la arte a la filosofía, concibiendo al concepto como un juicio, y al juicio como una síntesis *a priori*, como la oruga que se convierte después en mariposa. La intuición, entonces, se constituye como un saber primario del conocimiento derivado de la realidad, en el sentido en el que Kant observó la importancia de la “fantasía productora” o la “imaginación creadora”¹⁴. La intuición no nace de la idea, nace del sentimiento: “la intuición es verdaderamente tal, porque representa un sentimiento, pudiendo surgir éste al lado o sobre la intuición. No es la idea, sino el sentimiento, lo que presta al arte la aérea ligereza de símbolo” (Croce, 1938, p. 40).

Al ser el sentimiento el que proyecta las intuiciones de los artistas como símbolos, se comprende la relación existente entre el hombre y la producción

¹⁴ Las expresiones “fantasía productora” e “imaginación creadora” ha sido tomadas del trabajo “De Benedetto Croce a Martín Heidegger: la estética límite”, de Marta de la Vega.

simbólica y la realidad como totalidad aprehensible a través del símbolo. Empero, aun cuando el filósofo considera al arte como una creación del espíritu poético, productor de símbolos, no considera que el lenguaje esté compuesto por signos. Más bien, se inclina a pensar, que el lenguaje se construye a través de imágenes cargadas de contenidos simbólicos, que son signos en sí mismas. “Lo que significa la imagen es la obra espontánea de fantasía, de modo que el signo que todo hombre conviene con otro hombre es la imagen, y por ende, el lenguaje” (Croce, 1938, p.60).

Para hacer entender la diferencia que existe entre intuición- imagen (...) entre la intuición veraz que constituye organismo, y que, como organismo tiene su principio vital que es el organismo mismo (...) El arte queda perfectamente definido cuando se define con toda sencillez como intuición. (Croce, 1938, p. 42)

La experiencia estética, en términos croceanos tiene lugar cuando el espectador descubre la intuición lírica del autor, creador de la obra que contempla. El conocimiento intuitivo debe asumirse como una actividad en la que se busca comprender una realidad determinada, dentro del espacio de representación expuesto por el artista.

Dejemos que el mismo Benedetto Croce resuma sus planteamientos y haga los honores de cerrar esta sección del trabajo: “Toda creación de arte es intuición pura, a condición de ser pura intuición lírica” (Croce, 1938, p. 143). Intuición lírica porque el autor desnuda sus emociones a través de lo creado.

CAPÍTULO III: EL EFECTO DISCURSIVO Y LA EFICACIA ESTÉTICA

El hombre y su generación: Mariano Picón-Salas, el humanista

No nos basta el arte sólo, porque aspiramos a compartir con otros la múltiple responsabilidad de haber vivido.

Mariano Picón- Salas.

Es común encontrar en la mayoría de los manuales de historia o literatura, que la Modernidad parte de las transformaciones económicas impulsadas por el advenimiento de la llamada Revolución Industrial durante el siglo XVIII y el posterior auge del capitalismo. Sin embargo, no será sino hasta las postrimerías del siglo XIX que Latinoamérica se haga partícipe de vida industrializada. Este período de tiempo, el cual se conoce como *período de modernización*¹⁵ se extiende desde 1870 hasta 1910.

Tras las guerras de independencia y la reorganización social de las incipientes naciones latinoamericanas –independientes-, tuvo lugar cierto progreso económico que permitió a los países de nuestro continente aumentar la población de sus territorios, gracias a la inmigración de los campesinos hacia los centros urbanos y la llegada de inmigrantes procedentes de Europa. Al mismo tiempo que tenía lugar este fenómeno, si se quiere demográfico, se desarrollaron en América Latina, nuevas estrategias educativas basadas en el positivismo europeo, lo cual, “deparó un aumento sensible de los cuadros profesionales y magisteriales y contribuyó a la formación del público culto, lector y apreciador de artes e informaciones” (Rama, 1985, p. 83). Dicho público afianzó la expansión revistas y periódicos, donde los escritores hallaron la posibilidad de hacerse profesionales en el complejo arte de la escritura.

¹⁵La expresión en cursivas, *período de modernización*, ha sido tomada de la obra “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)” de Ángel Rama (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Empero, la *modernización* tal como la entiende Ángel Rama no es una escuela o una corriente estética propiamente dicha; más bien, se trató de un movimiento de tipo intelectual “capaz de abarcar tendencias, corrientes estéticas, doctrinas y aun generaciones sucesivas que modifican los presupuestos de (los) que arrancan” (Rama, 1985, p. 90).

Los textos ensayísticos publicados durante la época de modernización, responden a las situaciones políticas, sociales y culturales de los diversos países de nuestro continente. Tal es el caso de Manuel González Prada, Juan Montalvo, José Enrique Rodó y José Carlos Mariátegui quienes pusieron en práctica el género ensayístico, para revelarnos su modo de pensar y comprender los acontecimientos que tenían lugar en sus países. De algún modo, estos escritores se convirtieron en “profetas” de lo que estaba por ocurrir, por sus reflexiones en torno a los diversos problemas que aquejaban a los hombres de aquel momento.

Sin embargo, la publicación de *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, habría de cambiar la visión de las cosas, por presentar un ensayo en el que se propone educar de modo estético a la juventud para enfrentar los cambios que habría de traer consigo el acelerado ritmo de vida que presentaba la modernidad y el fracaso del positivismo en Latinoamérica. Las reflexiones del ensayo modernista giraron en torno a la trascendencia de ciertos temas inherentes a la naturaleza humana. Muchos de ellos, incluso, llegaron a convertirse en retóricas sobre la belleza, por el planteamiento de los temas y el manejo preciosista del lenguaje.

Enmarcados en este contexto de transformaciones, renovación estética y visiones casi proféticas del porvenir de nuestras naciones, aparecen los escritores del movimiento modernista, el cual estuvo marcado “por una acelerada transformación de las sociedades latinoamericanas, (...) el crecimiento de las ciudades capitales (...) (y) el afianzamiento de una nueva burguesía que buscaba controlar tanto el mundo de los negocios como el de la política (Osorio, 1988, p. XII). Lo artístico, por su parte, funcionará como refugio para las ideas y los valores que buscaban transmitir los artistas de aquella época, quienes no veían belleza alguna en la realidad en descomposición de aquel entonces. Es quizás por esta razón, que los creadores optaron por buscar la belleza en el arte mismo,

rechazando todo contacto con lo cotidiano y lo real. Las formas se inclinaron a la fantasía y la evasión, y a pesar del agotamiento expresivo, producto del paso del tiempo, el modernismo le abrió paso al siglo XX, dentro de una atmósfera de renovación e innovación. “El modernismo hispánico fue la redefinición que de sí mismos trataron de articular quienes se sentían habitantes de los confines en un período en que los mapas políticos, económicos y sociales de todo el mundo cambiaban” (Gomes, 2002, [B], p. XIV).

En nuestro país, la renovación estética fue difundida por *El Cojo Ilustrado* (1892-1915) y *Cosmópolis* (1894), en sus secciones dedicadas a la exposición de ejercicios intelectuales e intercambios de “verdades” artísticas. Sobresalieron en este contexto figuras como las de Pedro Emilio Coll y Pedro César Dominici.

La situación antes expuesta resulta bastante significativa para la formación del joven Picón-Salas, quien bebió de la fuente modernista durante sus primeros años. Esto consta en “Las nuevas corrientes del arte” (1917)¹⁶, texto leído en una conferencia en la Universidad de Los Andes, cuando el intelectual contaba con escasos 16 años. El joven intelectual, que años más tarde sería llamado don Mariano, no sólo se nutrió del modernismo para desarrollar su estilo; pues, la plasticidad de su prosa, procede de “la disciplina histórica, el gusto y el regusto de la pintura” (Siso Martínez, 1970, p. 68) y la práctica de cierta moral de las formas, que con el tiempo afinaría y haría parte de su particular estilo.

El paso de los años, las lecturas y las vivencias, hicieron cambiar de parecer a Picón-Salas, quien progresivamente fue desvinculándose del modernismo, rechazando la imagen del artista encerrado en su torre de marfil. Frente al positivismo y su determinismo, nuestro autor optó por hacer uso de los poderes creadores de la cultura, para conseguir una orientación certera para la solución de los problemas. De ahí, que se interesara en ahondar en nuestra historia para comprender el proceso de formación de la cultura.

Mariano Picón-Salas perteneció a lo que Oscar Rodríguez Ortiz ha denominado la generación del afirmativismo venezolano, la cual, buscaba cumplir

¹⁶ “Las nuevas corrientes del arte” fue publicado en la revista *Cultura venezolana* en 1919. Hoy podemos ubicarlo en la compilación de Nelson Osorio *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana* (1988), publicado por la Biblioteca Ayacucho.

con los mandatos del viejo Próspero del *Ariel* de Rodó, a través del desarrollo de “una particular moral de las formas, un gusto (y) cierto sentido de la belleza” (Rodríguez Ortiz, 1999, p. 67), que se convirtieron en la nueva opción de escritura para aquél momento, tratando de construir y definir una identidad, un camino y un destino para las jóvenes naciones de América, gracias a las meditaciones que habrían de aparecer publicadas durante los años siguientes.

La dirección tomada por Picón-Salas siguió la ruta de lo trascendente y la revisión de nuestro pasado histórico para reforzar la enseñanza de valores y el cultivo de las facultades del espíritu, perfilando el “ejercicio continuo de la expresión individual (...) nunca satisfecha por completo, que busca siempre alcanzarse en la práctica de un hacer voluntario” (Álvarez, 2001, p. 49), en la búsqueda de cierto mejoramiento o perfeccionamiento interior, para trabajar atentamente la convivencia de las ideas y las relaciones entre los hombres. Picón-Salas se propuso conocer al hombre en todas sus dimensiones, centrando su atención en la experiencia humana y la sensibilidad, para descifrar lo que él mismo insistió en nombrar como “el enigma de la esfinge” (Picón-Salas, 1947).

Al ensayista “le interesaba de la literatura ‘la parte de problema, de humanidad angustiada o iluminada’ que pueda ofrecernos. No sólo exponer ideas sino hacerlas sensibles en el lenguaje; no sólo expresar una experiencia en bruto sino clarificarla” (Sucre, 1987, p. XIV), son las características más notables de la escritura de Picón-Salas, quien veía en la cientificidad y en el especialismo a los culpables de la desaparición del ideal humanista. A lo largo de la obra de Picón-Salas encontramos siempre al humanista abierto a comunicarse con el lector. Y comunicarse de una manera franca, sin pretender la imposición de sus puntos de vista y opiniones. Julio Ortega destaca esa cualidad: “Leerlo es conversar con él. Pero la suya es una charla a la vez plena y gentil; llena de actualidad aunque ligeramente desasida de las opciones de turno. Sutil y compleja en su análisis y, a la vez, fluida y ajena a todo énfasis”. (Ortega, 2002, p. 94.). Su humanismo, afirma de modo optimista la posibilidad de mejorar. Su actitud sensible ante la historia y la humanidad tiene lugar como “para que los catadores se recreen en la prosa y

los caballeros de la justicia, tengan una razón más por la cual combatir” (Siso Martínez, 1970, p. 48).

Picón- Salas creía que la cultura era la conciencia del hombre (y) de su relación con la circunstancia llevada a todo un pueblo en general, y que era responsabilidad y privilegio del individuo más capaz (para) ayudar al prójimo a realizar esa conciencia (Bente, 2002, p. 53).

El intelectual en meditación constante entiende a la cultura como la transmisora del “mensaje e imagen de un mundo estético y moral que invocó la justicia y la Belleza como esperanza(s) de eternidad que trascienden nuestra fragilidad y contingencia” (Picón-Salas, 1965, p. 6). Es responsabilidad y trabajo del intelectual, el de generar cultura y abrirse paso entre las gentes para transmitir su mensaje, el cual, por demás, según el mismo Picón- Salas, debe ser un mensaje de belleza, justicia y concordia, para hacerle desear a los hombres encontrar la belleza. El modo como don Mariano comprendió su labor de intelectual y la importancia de la cultura para la sociedad, dejan al descubierto el afán del autor por educar a las nuevas generaciones vertebrando la cultura a la educación, para otorgarles a los hombres los valores de belleza, ética y justicia, atribuyéndole dignidad y valor al hombre en sí mismo dentro de su producción literaria.

Regreso de tres mundos: espacio de representación del hombre en su generación

En la representación, los seres no manifiestan ya su identidad, sino la relación exterior que establecen con el ser humano.

Michel Foucault.

Aun cuando la Modernidad se abre paso en la historia desde el advenimiento del *cogito* cartesiano y el Renacimiento, no será sino hasta las postrimerías del siglo XVIII que lo moderno propiamente dicho haga su aparición en la historia de las ideas. Siguiendo los planteamientos de Michel Foucault en su texto *Las palabras y las cosas* (1998), veremos que la configuración de las líneas de pensamiento en las que habría de insertarse Mariano Picón- Salas, tenían una larga tradición, pues se gestaron hacia el año 1775, momento en el cual, la representación de las cosas se alejó del ser representado para caer fuera de la representación misma. La cuestión no fue una simple fractura o separación de palabras y cosas; el ser del lenguaje entraría en una configuración distinta de conocimiento, el de la *episteme* moderna, el de la confrontación.

De la historia de la literatura, se pasó a una confrontación de tipo lingüístico: polisemia y palabras sin cosas y cosas sin nombre, provocarían cambios profundos en la configuración de las discursividades modernas, las cuales, inauguran un nuevo orden de pensamiento, donde los grandes cuerpos de conocimiento de tiempos anteriores, pasaron a convertirse en discursividades autónomas pluridisciplinarias en las que se integraron diversos tipos de conocimiento. Un ejemplo simple podría sustentarse en que aquello que fue entendido como gramática general dejó de ser tal para convertirse en lingüística, es decir, en la discursividad autónoma del estudio del lenguaje, el cual, ya no estaría simplemente sujeto a la tabulación de un orden establecido por el hombre como ordenador de su realidad, sino que estudiaría al fenómeno del lenguaje integrando nuevos cuerpos de conocimiento al discurso de la lengua, involucrando a la historia, la antropología o la sociología, con lo cual se hace patente el

surgimiento y la importancia de las positividades en el modo de aprehender la realidad. La confrontación caracterizaría también a las positividades. El hombre de la *episteme* moderna desaparece de la historia de las ideas como sujeto convirtiéndose en un efecto más de las positividades y los cuerpos de conocimiento de nuestra cultura occidental.

Regreso de tres mundos (1959) se inscribe dentro de este tipo de discursividades. La obra expone al hombre dentro de su generación: se muestra la confrontación de un protagonista que no es sujeto del ensayo, sino más bien, es efecto de las discursividades y las circunstancias vividas, con su época y las diversas corrientes de pensamiento que en ella se encontraron. Lo que Picón-Salas denomina “un hombre en su generación” funciona como “la formalización de un distanciamiento que (...) le permite valorar y enjuiciar los hechos que le tocaron de cerca” (Zambrano, 2003, p. 53). No obstante, *Regreso de tres mundos* ha sido visto por Ángel Rosenblat como el “testamento espiritual” de su autor, por cuanto de algún modo cierra el ciclo vital e intelectual de Picón-Salas.

El ensayo en cuestión cuenta las experiencias vitales de don Mariano, haciendo confluír en la obra lo ensayístico y el relato autobiográfico, tal como lo apunta Esther Azzario¹⁷. Sin embargo, no son los rasgos de autobiografía que posee el texto los que nos interesan. Centramos nuestra atención en el modo como Picón-Salas entendía el quehacer literario y la eficacia estética de su obra, la cual se desprende de su conciencia de escritor y su responsabilidad sobre lo que intuye, expone o expresa, pues, a pesar de que *Regreso de tres mundos* sea un texto autobiográfico, “tiene que ver menos con el género de las ‘memorias’ que con el del ensayo, (pues la obra) es el punto de vista de ‘un hombre en su generación’, como lo subtitula el autor. Imágenes del viaje: mediación de esas imágenes” (Sucre, 1983, p. XVIII).

Regreso de tres mundos narra las vivencias de su autor desde los tiempos de su adolescencia en su Mérida natal, pasando por su estadía inicial en la Caracas de los años veinte, la ruina económica de su familia, su partida a Chile y

¹⁷ Esther Azzario es autora del texto *La prosa autobiográfica de Mariano Picón-Salas* (1980), donde examina *Regreso de tres mundos* desde la perspectiva de la autobiografía.

su posterior retorno a Venezuela en 1936. Picón- Salas revisa el pasado reflexionando sobre los acontecimientos que modelaron al hombre y al intelectual en el que se convirtió, reconociendo la insatisfacción espiritual del momento histórico que le tocó vivir, buscando ofrecernos un testimonio literario, donde sus experiencias generasen una reflexión de tipo moral en el lector. La proyección del texto literario sobre el lector, se relaciona con la experiencia de éste y su encuentro con la intuición del artista, con lo expresado.

La obra de Picón-Salas nos permite adentrarnos en un espacio de representación donde encontramos la dominación del instinto a través de la práctica intelectual y la conquista de la vida humana por la aventura cotidiana que busca acercarse a la belleza y a la armonía. En *Regreso de tres mundos* “es claro el uso de la experiencia vivida para fundamentar la reflexión moralizadora” (Azzario, 1980, p. 79), donde la memoria y la introspección operan como bases de la intención, ciertamente moralizante del autor. La obra nos ofrece el “balance crítico de las coyunturas vividas por un intelectual que reflexionó y se autocuestionó como un hombre de su tiempo” (Zambrano, 2003, pp. 60- 61), por lo cual, el autor omite varios detalles de su vida personal.

Picón- Salas fue un autor que se mantuvo en sintonía con la idea de Max Scheler (1874-1928) de “que las cosas son percibidas, los conceptos son pensados y los valores son sentidos”, para desarrollar las directrices que siguen sus ideas y lo que buscaba transmitir. *Regreso de tres mundos* se mueve dentro de un ámbito en el que se expone el mundo del espíritu, el cual, para don Mariano es el mundo mismo del artista, poético, desasosegado e inventor. Su exposición lidia con la belleza, la ética y la justicia como valores a través de los cuales aspira hacer trascender su trabajo. Como los valores no son conceptos aprehensibles a través de la razón, sino que son cualidades emotivas, sensibles e irracionales, que no poseen las cualidades que la filosofía le ha conferido al ser –abstracto, ontológico o metafísico-, éstos, sólo pueden ser percibidos a través del conocimiento intuitivo y la intuición emotiva. Picón-Salas fue un hombre en el que confluyeron la reflexión y la intuición.

La intuición comprendida como expresión y ésta última entendida como la concatenación de percepciones, sentimientos y sensaciones, nos permiten ubicar lo que nosotros hemos denominado como “eficacia estética”¹⁸, es decir, la intuición ordenadora de sentimientos, percepciones, valores e ideas, que reposan esencialmente sobre la belleza, la ética y la justicia.

A lo largo de la obra de Picón- Salas, el valor que más sobresale es el de la belleza, pues a través de ella, se llega a la libertad. En este sentido, don Mariano se acerca bastante a lo que propone el poeta Friedrich Schiller (1759- 1805) en *La educación estética del hombre*. “La idea del gran poeta alemán determina la actitud de nuestro escritor. Para él, la belleza es una forma no sólo de acceder a lo absoluto, sino también de lograr (...) mayor nobleza en la vida moral” (Sucre, 1966, p. 49). En el texto que analizamos en esta sección, son muchas las pruebas de esto. El valor de la belleza, tal como lo entienden Picón- Salas y Scheler, es el más alto de los valores de la escala espiritual, escala en la que por demás, se ubican el valor de la justicia, el del bien y el del conocimiento. Scheler, sostenía que “los valores estéticos (y por consiguiente el valor de lo bello) constituyen una de las grandes secciones en las cuales se dividen los valores espirituales, superiores a los valores vitales y a los valores de utilidad” (Ferrater-Mora, 2004, p. 338).

Regreso de tres mundos tiene como protagonistas del discurso a la historia, a la belleza, a la ética y a la justicia; el yo del autor no es más que la consecuencia o el efecto del discurso regido por la historia y los tres valores antes mencionados. En lo concerniente a la historia – materia de muchas otras investigaciones, pero no de ésta específicamente-, vemos que dentro de la obra en cuestión, sirve de sustento para explicar el crecimiento y las mejoras del personaje, el efecto discursivo y el devenir de sus ideas. Empero, el autor concibe un tiempo mayor, que sirve de envoltorio de lo presentado en los ensayos que componen la totalidad de la obra, en el cual se desarrolla el tiempo histórico que le tocó confrontar. “Por ello es frecuente la oscilación en su discurso autobiográfico, desde lo individual hasta lo colectivo, revelando cambios, conflictos, crisis” (Zambrano, 2003, p. 130).

¹⁸ El uso de las comillas en la expresión “eficacia estética” es un énfasis nuestro.

Las aproximaciones históricas ofrecidas por Picón- Salas develan su preocupación por el acontecer histórico y el modo en el que se generaron los acontecimientos que engrosan los libros de historia. *Regreso de tres mundos*, sin embargo, no presenta una línea temporal histórica propiamente dicha, más bien, nos ubica en el tiempo psicológico de la voz del discurso, pues, “las etapas que se suceden más que cronológicas son psicológicas” (Zambrano, 2003, p. 131). El pasado, el tiempo ya vivido, sufre en el texto una interesante transmutación; se convierte en el motivo poético que expresa el estado espiritual de la época histórica de Picón- Salas.

En la búsqueda de modificar la sociedad para generar una nueva y mejor realidad, el autor acude al pensamiento y a la belleza, pues,

El ingeniero que desvía el curso de un río o aplana a dinamitazos la montaña para que pase una carretera debe sentir algo semejante a lo que aspira el filósofo o el poeta cuando quiere que su obra cambie también el proceso de la sociedad; engendre una realidad nueva (Picón- Salas, 1959, p. 22).

En medio de la sinfonía de fantasmas con la que se topaba Picón-Salas en la biblioteca de su abuelo –refugio del intelectual en formación-, en sus sesiones de meditación y lectura solitaria, encontró el autor en la literatura la pasión, la belleza y la libertad que buscaba y que la cotidianidad le negaba. Fue de ese modo como el intelectual se percató de que la literatura logra penetrar en lo más profundo de los espíritus. Sin embargo, Picón-Salas no veía a la belleza como lo hicieron los escritores del modernismo; nuestro autor, más bien se inclinó a defender la importancia de la consecución de la belleza para mejorar la realidad, no para evadirla. El ensayista, se opuso a la construcción de un mundo artificioso que pudiera alejar de la realidad a los hombres, razón por la cual, consideró al movimiento modernista como una fuga estética, pues, para él, “el escape de la vida o la responsabilidad auténtica se cubría de las más bizarras máscaras” (Picón- Salas, 1959, p. 38), dejando vacante el puesto del artista en la sociedad. Esa vacante es la que buscaron ocupar los intelectuales de la generación de Picón- Salas, quienes a través de su labor intentaron conciliar a la belleza con la justicia, en medio de la convulsión generada por los cambios éticos y políticos de su momento.

Don Mariano, para quien había belleza tanto en la poesía o en la filosofía, se mostró contrario a las ciencias pues “desconfiaba de ellas y no renunciaba a la tortura de seguir buscando” (Picón- Salas, 1959, p. 40), para explicarse el mundo él mismo. Así fue como el ensayista optó por el lenguaje del arte para acceder al conocimiento de aquello que la razón y la ciencia no lograban explicar. Nuestro escritor veía en el arte la esperanza de un mundo espiritual, a través del cual “se explica nuestro esfuerzo de ser mejores y alcanzar el esquivo árbol de la belleza” (Picón- Salas, 1959, p. 42).

Ante la imposibilidad de permanecer indiferente ante los sucesos que se apropiaron de la historia de sus primeras décadas de vida, el joven Picón- Salas reaccionó desde la postura que asume el que intuye y expresa lo que piensa y lo que siente a través del trabajo intelectual y estético. Se sumó entonces, a la rebeldía característica de la juventud de los años veinte del siglo pasado, separándose completamente de la generación que lo precedía. Los años veinte fueron complejos a nivel mundial: la primera postguerra, en Venezuela, la dictadura de Juan Vicente Gómez (1857-1935), y en el resto de nuestro continente, los regímenes autoritarios de otras naciones latinoamericanas. Todo esto confluyó en la formación anímica e intelectual de nuestro autor, quien optó por salir de Mérida para buscar “el progreso” en la ciudad de Caracas.

Las experiencias recogidas por Picón-Salas en Caracas, llamada por él “la capital del desengaño”, fueron mixtas. Así como conoció personas valiosas con quienes entablaría grandes amistades, se encontró con un panorama que no le ofrecía el orden y la belleza que el ensayista tanto añoraba. En Caracas entendió, que en la Venezuela de aquel entonces sólo triunfaban los más cínicos y audaces.

El escritor veía con buenos ojos las “casi aterradoras conferencias sobre vida sexual” (Picón- Salas, 1959, p. 56) impartidas por el doctor Luis Razetti en la universidad, en las que se hablaba de una especie de cuidado y moral del cuerpo, a través de la cual podía establecerse cierto orden y equilibrio, en la juventud de un país, que como apunta el escritor, no tenía horizontes espirituales.

La búsqueda de armonía, llevó a Picón-Salas a desarrollar a lo largo de *Regreso de tres mundos* y el resto de su producción literaria, un pensamiento

orientado hacia la ética. Pero no hacia una moral de las costumbres; el ensayista entendía la ética como una especie de moral personal. Para don Mariano las insatisfacciones espirituales proceden de la ruptura del orden ético.

En la obra objeto de nuestra revisión, la ética y la estética se funden a través del uso del lenguaje. Para el autor, “el hecho de escribir supone, en sí mismo, una meditación del mundo” (Sucre, 1983, p. XX). De la idea del lenguaje como meditación del mundo se desprende el hecho de que “la escritura no es ni convención ni sermón, sino una necesaria cortesía: la de del coloquio: escribir casi haciendo oír la voz del otro e introduciendo sus puntos de vista” (Sucre, 1983, p. XX).

En lo concerniente al pensamiento ético diluido y disperso a lo largo de *Regreso de tres mundos*, éste se observa ligado a la educación estética del hombre y la necesidad de desarrollar mecanismos capaces de combatir los excesos de la acelerada vida moderna.

Es inmensa y tranquila la obra de educación para levantar sobre la crueldad, el atropello y la demasía –tan frecuentes en nuestro turbio proceso histórico– otros valores de convivencia y tolerancia. Desde las palabras hasta las acciones, hay que tejer la compleja trama de nuestra conciencia moral (Picón- Salas, 1959, p. 65).

El clima de inestabilidad y confrontación que se vivía en Caracas, como producto de la persecución del régimen gomecista a los intelectuales, propició la vuelta de nuestro autor a Mérida. Allí presencié lo que él mismo calificó como otro de los dramas de consumación de su juventud: la ruina de su familia. Dicha situación, abrió paso al inicio de su peregrinación y al encuentro con la soledad: el viaje camino al exilio, Chile. El intelectual en meditación constante, narra en *Regreso de tres mundos*, el modo como el nuevo paisaje tocaba su sensibilidad de artista: “cada cosa que estaba mirando se transformaba en obsesionante imagen, en necesidad de comunicación y reflexión” (Picón-Salas, 1959, pp. 70-71). Las vicisitudes, en vez de hacerlo rechazar el trabajo intelectual, condujeron al joven Picón- Salas a entender al quehacer literario desde la importancia de la vinculación de éste con la realidad.

Durante su estadía en Valparaíso, el joven intelectual comenzó a asistir a las reuniones al aire libre promovidas por los grupos anarquistas, con quienes

simpatizó, pues aquel tiempo era de “grande inquietud social y política y se esperaba alguna fórmula mágica que arreglara las contradicciones de la sociedad y el Estado” (Picón-Salas, 1959, p. 73). La situación, condujo al ensayista a profundizar y reflexionar en torno a las circunstancias del país que lo acogió, dedicando “horas de estudio, de reflexión (y) de rebeldía ante la injusticia; de pasión de saber y de expresar” (Picón- Salas, 1959, p. 75). Algún tiempo después, Picón- Salas se trasladaría a Santiago donde iniciaría sus estudios de Pedagogía en Historia. El autor comenta: “me impregnaba ya el aire de aquel ancho valle de Santiago, ciudad a la vez solariega y moderna, donde tradición y novedad parecen ajustarse en armoniosa medida” (Picón- Salas, 1959, p.75). Muy a pesar de la armoniosa medida proyectada por la capital chilena, los ingresos del joven Picón-Salas, lo hicieron acostumbrarse a la “seca austeridad” y a conducir a la belleza y al amor en su imaginación.

Empero, fue precisamente en Chile donde don Mariano encontró lo que él mismo precisó como su segunda vocación: la de ser maestro. El autor revela en la obra que

La idea de estudiar Pedagogía en Historia acaso (lo) enrumaba por un camino útil (donde su) nostalgia de desposeído, o convertía (su) insuficiencia en deseo de servir a los demás no sólo a través de una obra literaria presuntuosa o narcisista, sino como una modesta tarea del que se pone a dialogar con un grupo de muchachos y a comunicarles lo que aprendió (...) Era llegar un poco más allá en el oficio de escritor, porque nada tiene tanta fuerza carismática como la palabra o el ejemplo directo (Picón- Salas, 1959, p. 82).

Su trabajo de maestro lo alejaba de convertirse en un triunfador a costa de la traición a su espíritu, sostenía el escritor: “cuando pago el precio ecuánime de mi libertad espiritual, no cambio esta olvidada calma por el compromiso y la traición que están en la cuenta corriente de muchos triunfadores” (Picón- Salas, 1959, p. 86).

Los planteamientos éticos en la obra de Picón- Salas, se miden a través de las relaciones de alteridad que se establecen a través del hecho estético. En estas circunstancias lo estético se orienta hacia lo sensible, resultando evidente la

importancia de la literatura dentro de la *praxis* pedagógica, pues ser ético implica darse a los demás.

Como las reflexiones de Picón- Salas giran en torno a la mayoría de los problemas y las circunstancias que rodean al hombre, no escapan de su vista temas como el del amor o el del sexo. *Regreso de tres mundos*, en lo concerniente a dichos temas, es un texto que nos ubica en el modo en el cual el amor y el sexo, se confrontaban con las actitudes morales de la época. La sección VII de la obra “Amor, en fin que todo diga y cante” revisa los mencionados temas desde la perspectiva de las frustraciones generadas por la moral más tradicional que ve un “tabú medroso (...) (en) la unión de los sexos” (Picón- Salas, 1959, p. 88). Este hecho lo lleva a afirmar que “toda la Ética usual parece conspirar contra el amor” (Picón- Salas, 1959, p. 87). Critica la doble actitud de lo que él denomina como ética tradicional en lo que respecta al tratamiento de la figura femenina, por la “idealización o repudio de la mujer en sus contrarios extremos de serafín o vampiresa” (Picón-Salas, 1959, p. 89). Para don Mariano era importante fomentar la comunicación entre mujeres y hombres para evitar ver al sexo como una actividad pecaminosa “e incorporarlo a la previsión y a la luz de la conciencia” (Picón-Salas, 1959, p. 91). Es en este punto, donde Picón- Salas comenta el profundo cambio ético que generarían los trabajos de Sigmund Freud (1856-1939), “que descomponían ácidamente el bonito y azucarado mundo de convenciones y represiones ancestrales que vivió mucha gente” (Picón-Salas, 1959, p. 92). No obstante, en opinión de nuestro ensayista, la labor de Freud enseñó a los hombres de su generación a inmunizarse contra la hipocresía.

Picón- Salas afirma en el texto ser un hombre cuyas acciones eran movidas por el amor: “dime cómo amas y te diré quién eres” (Picón- Salas, 1959, p. 93). Explica el escritor que para comprender al género femenino es necesario liberarse del romanticismo “que descarna a la mujer para convertirla en quimera” (Picón-Salas, 1959, p. 95), y que el amor cabal entre un hombre y una mujer, se relacionan “con la inteligencia y la sensibilidad que acompañan más allá del contacto físico” (Picón- Salas, 1959, p. 95).

El autor da importancia al advenimiento de una nueva moral sexual, en la que el ser humano se sienta responsable de su cuerpo. La noción de amor, es vista por don Mariano como uno de los componentes de la belleza, por engendrarse ésta en el seno del “tiempo cósmico del Amor y del Arte” (Picón-Salas, 1959, p. 97).

Hasta ahora hemos revisado cómo desarrolla don Mariano en su obra las nociones – o más bien valores- de belleza y ética. Pero es momento de hablar de la justicia. Ésta es comprendida por el escritor como la armonía que se establece entre la ética y la belleza. De hecho, a nuestro juicio, la justicia, como valor, en la obra de Picón-Salas se desprende de su visión ética de las cosas; de la responsabilidad del hombre sobre sus acciones y pensamientos; y de cómo el ser humano, puede trascender estableciendo una justa concordia entre el modo como actúa y su modo de relacionarse con la belleza, aspiración última del pensamiento del creador y del hombre común.

Don Mariano estaba bastante consciente de que la acción conjunta de la justicia y la inteligencia, debía prevalecer en la lucha moral contra los atropellos. “La palabra revolución” título que recibe el octavo ensayo de *Regreso de tres mundos*, tiene mucho que ver con la búsqueda de la equidad social y la justicia. El ensayista expone cómo en su tiempo, la necesidad de establecer justicia, llevó a los hombres a invocar el vocablo mítico “revolución”. El término en cuestión, era usado tanto por grupos de derecha, como por grupos de izquierda. Los jóvenes de la generación de Picón-Salas buscaban deshacerse del pasado para construir un mundo nuevo a través de las revoluciones. Para ejecutar su tarea, era necesario prescindir de la cultura que los precedía –y que los había formado-. No obstante, el arte debía despojarse del carácter burgués que lo caracterizaba. Según nuestro autor,

El mito de la “Revolución” ya no sólo encarnaba la idea de una nueva justicia distributiva y de ascenso para los explotados, sino más bien de descrédito de las leyes (...) Había que destruir toda situación anterior (y) trastornar el sistema tradicional de valores (Picón- Salas, 1959, p. 107).

Picón- Salas chocaba con las apreciaciones expresadas por muchos de los partidarios de las revoluciones, por el fanatismo que se generaba dentro de los

círculos revolucionarios. Al respecto agrega: “mi choque con los sectarios fanáticos (...) procedía de amor a la justicia” (Picón-Salas, 1959, p. 102). Es por ese motivo, que el escritor traducía la palabra revolución como “lo que transformaría progresivamente los males de la sociedad” (Picón- Salas, 1959, p. 103).

Los integrantes de la generación de Picón- Salas sentían el deber de aclarar el panorama histórico de su momento para preparar el terreno de la historia para los cambios que habría de traer consigo el paso de los años. Sin embargo, la justicia propuesta por muchos revolucionarios, fue degenerándose, hasta metamorfosearse en venganza, transmitiendo frustraciones y discordias en vez de equidad, paz o justicia. Estas preocupaciones, manifiestas en este libro, escrito en la etapa de su madurez intelectual, estaban ya presentes en el joven que “buscaba el camino” en las tierras chilenas. En una carta enviada a Alfonso Reyes, en 1931, expresaba: “Hay que vencer cierto comunismo criollo, fanático y sin análisis, con una decidida política económica que capte o interese en su esfuerzo a todos los hombres inteligentes. (Picón-Salas, 2001, p. 41).

En otro orden de ideas, debemos apuntar, que *Regreso de tres mundos* es un texto que lidia también con lo que la crítica ha visto como uno de los *leit motiv* en la obra de Picón- Salas: la nostalgia consecuencia de la errancia.

Quizás haya influido en ella esa su primera salida a tierra austral y luego ese peregrinar incesante por distintas latitudes. Por eso su no oculta simpatía por aquellos a quienes la vida les deparó un deambular constante, un desasosiego en busca de emociones, de libertad, de luces (Siso Martínez, 1970, p. 48).

Lo expuesto por Siso Martínez, se hace patente en “Regreso y promisión”, noveno ensayo de la obra objeto de nuestro análisis. Respecto a esto, el escritor apunta:

No dejé de vivir a mi regreso a Venezuela- cuando la vejez se llevó, por fin, a Juan Vicente Gómez- el drama de los emigrados que retornan. Microscópicamente era el que sufrió Francisco de Miranda, especie de tatarabuelo trágico de los venezolanos errantes (...) En enero de 1936 todos los barcos y aviones que llegaban a Venezuela conducían sus pequeños “Miranditas”, con su botín o revoluciones para transformar la tierra. (Picón- Salas, 1959, p. 111).

Picón-Salas se dedica en esta novena sección a razonar acerca la situación social, política y ética de la Venezuela de 1936. Por ello habla de la casi natural desconfianza de quienes permanecieron en el país para con los emigrados, situación que evidentemente incomodaba a nuestro escritor, quien señalaba el “obligado peazgo sentimental” que se cobraba a todos los que regresaban luego de permanecer fuera por algún tiempo. El ensayista medita acerca de la situación vivida por los intelectuales que como él, regresaban a Venezuela y se encontraban con un panorama que poco les gustaba, y les revelaba la inmensa tarea que tendrían que atender. Nuestro escritor fue designado en 1936 Superintendente de educación nacional, además fundó junto a otros intelectuales el Movimiento de Organización Venezolana (ORVE), del cual fue Secretario general, hasta la huelga de 9 de junio de ese año, cuando decide abandonar el partido por estar en desacuerdo con la estrategia desarrollada por el movimiento. *Regreso de tres mundos*, nos ofrece una posible explicación de sus actos al señalar:

A quienes en el combate pusimos sobre los deberes de partido otro requisito de libertad intelectual y escrúpulo ético, se nos llamó con frecuencia contradictorios. Con los intelectuales que aspiran a ser libres, la época repite cada día, en proporción grande o minúscula, el proceso de Sócrates (Picón-Salas, 1959, p 118).

El caos que se vivía en el país es presentado en “Regreso y promisión” para mostrar la situación política que tenía lugar en ese momento. Ante dicha situación, Picón-Salas concluye que para que la cultura lograra desarrollarse, tendría que esperar a que se diera un espacio para la concordia dentro del clima de violencia y despotismo que se vivía no sólo en nuestro país, sino en otros de nuestro continente, para finalmente lograr el establecimiento de un sistema de valores que pudiera regir la actividad cultural dentro de la libertad que ésta necesita para desarrollarse plenamente.

Aun cuando Picón-Salas incursionó brevemente en la política de su época, los acontecimientos lo llevaron a darse cuenta de que quizás, lo más sano para las naciones latinoamericanas, sería desvincularse de la política: “a veces he pensado si una forma de felicidad humana no sería desintoxicarse un poco de la política” (Picón-Salas, 1959, p. 120), apunta el escritor. *Regreso de tres mundos*, nos

ofrece una breve meditación acerca lo que el mismo Picón- Salas llamaba “Vicisitud de la política”.

Expone el autor el problema, revisando el modo como la política era comprendida en países europeos como Holanda o Suiza, donde esta actividad política era entendida como un “tranquilo negocio intelectual”, el cual condicionaba el desarrollo social de dichas naciones, pues el intelectual observaba “una curiosa relación entre el desarrollo social de los pueblos y la magnitud con la sientan (los pueblos) el fenómeno político” (Picón-Salas, 1959, p. 121). Analizando las cosas desde esta perspectiva, don Mariano diferenciará dos clases de pueblos: unos, los que ven la política empíricamente, es decir, que la consideran parte de su sistema de vida –postura propia de los pueblos anglosajones- y otros, que realizan abstracciones de la política, actitud propia de los pueblos latinoamericanos, que pusieron en la actividad política “un afán totalizador y tan profundo que casi limita con la metafísica” (Picón-Salas, 1959, p. 123).

Picón-Salas se da cuenta de que el problema político no sólo tenía su origen en la actitud de los pueblos, sino que iba más allá, pues, tenía que ver también con la fuerza y el ímpetu personal de los políticos, quienes con su actitud hacían a un lado “el instinto social de conservación y perfeccionamiento” (Picón-Salas, 1959, p. 125). Sería en parte por esto que nuestro ensayista llegó a afirmar que

Nuestra historia engendra, naturalmente dos tipos de políticos: el hombre demasiado concreto y demasiado voraz que sólo desea el poder para empacharse de él (...), y el otro, el idealista –casi siempre perseguido y frustrado si no le enciende algunas velas al diablo- que anhela fervientemente un cambio total de las cosas (Picón-Salas, 1959, p. 126).

De este modo nacía en nuestra política latinoamericana cierto “mesianismo providencialista” que podía convertirse en “intoxicación psíquica”, debido a “la carencia de autocontrol, escepticismo y espíritu crítico” (Picón- Salas, 1959, p. 126), que marcan las diferencias entre el tirano y el político normal. La política, según Picón-Salas, podía dañar a las personas en la medida en que éstas son de más baja moral o cultura. Así presenta el caso del dictador venezolano Marcos Pérez Jiménez (1914-2001), que “cambiaba hasta la colocación de los árboles” (Picón-Salas, 1959, p. 127), así como hacía con quien se oponía a su régimen.

Concluye nuestro escritor, que “hay, así, un mimetismo de la política que actúa (...) en las gentes de más bajo nivel mental y moral y los hace sentirse dioses” (Picón-Salas, 1959, p. 127). Para Picón-Salas los hombres normales –como él mismo los califica- son aquellos en quienes mente, cuerpo y espíritu se encuentran en armonía, y que ven en la política un oficio a través del cual se presta un servicio.

Como la justicia se encuentra ligada con la sociedad, por proporcionar equidad y felicidad entre las gentes, es esto su fin último. Don Mariano observa en la naturaleza de los intelectuales la capacidad de profetizar o historiar sobre los acontecimientos. Sin embargo, no lo hace capaces de dirigirlos. Para nuestro escritor, el hombre de cultura, “se venga, estética y moralmente, de los demagogos” (Picón- Salas, 1959, p. 128). De este modo,

Todo intelectual que lo sea de veras sufre también la contradicción –tan propia de la época- entre su deseo de aceptar la intervención del Estado para abolir la miseria y repartir mejor los bienes de la tierra, y su resistencia a aceptar la misma coacción cuando (se) pretenda fiscalizar el pensamiento (Picón-Salas, 1959, p 129).

Picón- Salas creía que el intelectual de su época, llena de tensiones sociales y políticas, no podía rehusarse a colaborar en la edificación de un sistema social en el que imperaran buenos valores éticos.

El último ensayo de *Regreso de tres mundos*, “Añorantes moradas”, cierra el espacio de meditación y comprensión de una época, que se inició en la adolescencia del autor. Esta sección resume aquello que el autor se planteó al escribir la obra. Toca el tema de la soledad del hombre frente su destino y las experiencias vividas; habla de las vivencias que lo llevaron a pensar del modo en el que lo hacía, en suma, se engloba lo que hemos denominado como eficacia estética. Picón-Salas habla de lo recogido en sus experiencias en el Viejo Continente, para elaborar luego, la reflexión final del texto, la cual, se relaciona con lo beneficioso de incluir en la educación de las naciones de América, ciertos rasgos de la educación europea, poniendo fe en la cultura, rasgo que desde la perspectiva del autor, le da valor a la educación impartida en Europa. En lo concerniente a esto, don Mariano nos comenta:

Como soy escritor y no hombre práctico, Europa depuraba mi conciencia estética. Me hacía, acaso, peligrosamente vigilante contra la fealdad y el desorden desmalazado (...) Compadezco a aquellos seres que pasan por la vida, a veces ahítos de prosperidad y riqueza, pero sin afinar sus sentidos, sin aprender a ver, a oír, a palpar (...) quizás a través de los sentimientos estéticos podemos obtener no sólo el disfrute de la belleza, sino también contención y elegancia moral que haga más grata y soportable la sociedad de los hombres. (Picón-Salas, 1959, p. 140).

La comprensión de la belleza y sus valores, se desprende de la exhaustiva racionalización del mundo en el que vivimos. De ahí, la profundidad de las meditaciones de nuestro autor, quien intentó en todo momento poner orden a lo que le rodeaba para captar la belleza. El mecanismo para llegar a contemplación estética de las cosas, se da a través de los sentidos, la razón y la imaginación; sobre todo, de la emoción que se desprende de la combinación de raciocinio e imaginación. Mediante la educación estética, Picón-Salas buscaba “pulir y afinar la conciencia del hombre para que sea cada día más humana, es decir, más perfectible” (Picón-Salas, 1959, p 142).

En *Regreso de tres mundos*, como ha podido verse, la meditación del humanista en torno a los hechos que marcaron su generación, no parte simplemente de lo vivido por el autor. Lo que guía la lectura en todo momento, es la conciencia de escritor que encierra a todo el proyecto estético de Picón-Salas. “Lo determinante es la búsqueda de un efecto estético que se sostiene en la conciencia artística frente al lenguaje, y frente a los hechos narrados” (Zambrano, 2001, p. 21).

La obra descubre las intuiciones de un autor en el que se reconcilian el mundo espiritual, con el mundo material. Y como las intuiciones nacen del sentimiento, el texto descubre esencialmente los valores que formaron al hombre que trató, en la medida de sus posibilidades, de modelar hombres cada vez más humanos, transmitiendo valores como el de la belleza, la ética y la justicia. Podría decirse, que más allá de presentar una autobiografía o una serie de reflexiones sobre su vida o la generación a la que perteneció, Picón-Salas, escribió el testimonio de un artista, un creador, que dedicó su labor a generar experiencias estéticas en los individuos, buscando despertar a la intuición que compone una de

las partes más esenciales del ser humano, la del conocimiento de los valores y de los sentimientos.

CONCLUSIONES

“Il buon giorno si vede dal mattino”

Proverbio italiano.

“El buen día se ve desde la mañana” es una frase que se repite en nuestras vidas cada día, a través de la cual se nos explica que los eventos no se generan espontáneamente, sino que puede entreverse lo que serán desde sus inicios. Esto mismo es lo que ha ocurrido con el género ensayístico en Latinoamérica, el cual, desde el siglo XVI se fue perfilando como reflexión o meditación de los acontecimientos que rodeaban al hombre. Fue precisamente esta razón la que nos motivó a realizar el rastreo del género que nos ocupa desde *El Apologético* de Juan de Espinosa y Medrano, hasta las primeras décadas del siglo pasado, en las páginas publicadas por Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, para ubicar los procesos histórico-literarios que habrían de servir a Mariano Picón-Salas de contexto para la intuición y expresión de su obra literaria.

Picón- Salas señala en “Y va de ensayo” que “por su propia naturaleza, el Ensayo se desarrolla de preferencia en épocas de crisis, cuando el hombre se siente más confundido y están crujiendo amenazantes (...) los valores de una vieja cultura” (Picón-Salas, 1983, p. 504). Sin duda, este proceso es por el que ha pasado nuestra cultura latinoamericana desde sus inicios, pues aun cuando la tendencia de nuestros primeros escritores haya sido la de amoldarse a los modelos literarios europeos, sus reflexiones en torno al acontecer histórico, cultural, social o político de sus países, revelan la preocupación –en unos más que en otros- del hombre sumergido en una corriente de crisis cultural, que ni siquiera la emancipación de nuestras naciones logró disipar, sino que más bien acentuó, en la búsqueda de los valores de identidad distintivos de cada país. Preocupaciones de esa índole alimentaron los espíritus de nuestros hombres de letras que optaron por el ensayo como vía de difusión de sus ideas.

Picón-Salas apunta que viendo las cosas de este modo, cualquiera hubiera podido ser ensayista, "porque todos han contemplado injusticias" (Picón- Salas, 1983, p. 504). El problema reside entonces en el hecho de que el ensayo como género no se ocupa necesariamente de los asuntos éticos, y ni siquiera "el más vigoroso sindicato de ensayistas, aspiraría a cambiar de pronto las múltiples torpezas y atropellos de la especie humana, el problema se transforma en el específico de la Literatura que es como las cosas se dicen" (Picón- Salas, 1983, p. 504). Justamente este último comentario de nuestro autor, fue el que nos llevó a abordar el estudio del ensayo desde la perspectiva estética. De cómo a través de la obra de arte, en nuestro caso, en el texto literario, pueden ser vistos no sólo el modo de pensar de una época determinada o el modo de escritura que imperaba o estaba de moda, sino que podemos descubrir cómo a través de la transmisión de ciertos valores, como el de la belleza, la ética y la justicia, puede obtenerse en un alto grado lo que nosotros hemos insistido en calificar como eficacia estética.

Ésta última, la cual resulta de las intuiciones, percepciones y sentimientos del autor, se observa en la obra *Regreso de tres mundos* de Mariano Picón- Salas. Las razones que nos impulsaron a seleccionar dicha obra quedan claras en este cierre; pues nos parecía y nos parece interesante la visión ofrecida por nuestro ensayista de cómo el contexto en el que se desarrolló su generación, modeló su manera de comprender lo que sucedía y lo que habría de suceder con la cultura. Pues tanto en la obra analizada, como en el resto de su producción "está muy presente la problemática política y social de Venezuela (así como) también se podría hablar de una preocupación americanista que atraviesa la mayor parte de sus ensayos" (Zambrano, 2003, p. 210).

Picón- Salas fue un autor que se acercó a los problemas de su tiempo desde la sensibilidad del hombre de ideas que fue. De ahí que emprendiéramos el estudio de la creación de don Mariano desde el ámbito estético, el cual, no sólo se refiere al estudio de la naturaleza de lo bello, sino que se relaciona, también, con la experiencia estética del espectador –y en este caso, del lector- con la expresión del artista, en la que los *a priori* de la sensibilidad, señalados por Kant en su

estética trascendental, espacio y tiempo se conjugan para ofrecernos la visión global de la crisis, social, cultural y espiritual que vivió nuestro autor.

A la luz de hoy muchos de los juicios y valoraciones de Picón-Salas podrían resultar controversiales. Como hombre se resistió a aceptar y a justificar acontecimientos que tuvieron lugar en los momentos de crisis que le tocó vivir. En su obra está presente el rasgo inequívoco de un profundo amor por la cultura, el ser humano y el devenir histórico de su nación, razón de muchas de sus meditaciones. En este trabajo intentamos comprenderlo en su contexto para mostrar la vigencia de sus ideas y del proyecto estético que emprendió en la consecución de ayudar a construir una mejor sociedad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADORNO, T. (2002). "El ensayo como forma". En: *El arte de la prosa ensayística 2* (pp. 129-158). Caracas: Fundación Metrópolis.
- ALONSO, D. (1957). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- ALVARADO, L. (1980). *Obras completas*, Vol. II. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- ÁLVAREZ, C. (2001, mayo). "Mariano Picón- Salas: El humanismo y la cultura". En: *BCV Cultural*, N° 6, p. 47- 59.
- ANDERSON IMBERT, E. (1957). *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AZZARIO, E. (1980). *La prosa autobiográfica de Mariano Picón- Salas*. Caracas; Equinoccio (USB).
- BALLY, Ch. (1951). *Traité de stylistique française*. París: Klincksieck.
- BAYER, R. (2002). *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BENTE, T.O. (2002). "Mariano Picón- Salas y la cultura. Evolución de su pensamiento." En: Zambrano G. (Comp.). *Mariano Picón- Salas y México* (pp. 42- 53). Maracaibo: Universidad Cecilio Acosta.
- BOZAL, V. (Ed.). (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I. Madrid: Visor. [A]
- _____. (Ed.). (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II. Madrid: Visor. [B]
- CASTAGNINO, R. (1965). *El análisis literario. Una introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- CHACÓN PÉREZ, R. (1999). "Prólogo". En: *El arte de la prosa ensayística 1* (pp. VII-XXV). Caracas: Fundación Metrópolis.
- CROCE, B. (1938). *Breviario de estética*. Buenos Aires: Editorial Espasa- Calpe Argentina, S. A
- _____. (1926). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Madrid: Francisco Beltrán Editor.

- DÍAZ RODRÍGUEZ, M. (2002). "Apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto, con un breve ensayo sobre la vanidad y el orgullo". En: Gomes, M. (Comp.) *Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. [B]
- DIDEROT, D. (2003). "De la belleza". En: *El arte de la prosa ensayística* 3 (pp. 45-46). Caracas: Fundación Metrópolis.
- DUCROT, O y T. TODOROV. (1998). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo Veintiuno Editores S.A.
- ESPINOSA MEDRANO, J. (1982). *Apologético*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- FERRATER- MORA, J. (2004). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, S. A.
- FOUCAULT, M. (1998). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno Editores S.A.
- GIL FORTOUL, J. (1940). *Filosofía constitucional*. Caracas: Editorial Cecilio Acosta.
- _____. (1930). *Historia constitucional de Venezuela*, Vol. I. Caracas: Parra León Hermanos- Editores.
- GOMES, M. (Comp.). (2002). *Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. [B]
- _____. (Comp.). *Estética hispanoamericana del siglo XIX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. [A]
- GÓMEZ- MARTÍNEZ, J. L. (1992). *Teoría del ensayo*. México: UNAM.
- GONZÁLEZ PRADA, M. (1976). *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HATZFELD, H. (1975). *Estudios de estilística*. Barcelona: Editorial Planeta.
- HENRIQUEZ UREÑA, P. (1978). *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HOSTOS, E. M. (1982). *Moral social. Sociología*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HUIDOBRO, V. (1988). "La creación pura (Ensayo de estética)". En: Osorio, N. (Comp.). *Manifiestos proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 92-97). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- KAYSER, W. (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- LUKÁCS, G. (1975). *El alma y las formas*. México: Grijalbo.
- MARIÁTEGUI, J. C. (1986). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍ, J. (1973). *Páginas escogidas*. Barcelona: Bruguera.
- MIER, S. T. (1978). *Ideario político*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MONTAIGNE, M. (1999). "De Democritus et Heraclitus". En: *El arte de la prosa ensayística 1*. Caracas: Fundación Metrópolis.
- MONTALVO, J. (1977). *Las catilinarias: El Cosmopolita. El Regenerador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MONTOLIÚ de, M. (1926). *El lenguaje como fenómeno estético*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- NICOL, E. (1961). *Ensayo sobre el ensayo*. Madrid: Editorial Tecnos.
- ORTEGA, J. (2002). "Conversaciones con el ensayista". En: Zambrano, G. (Comp.). *Mariano Picón-Salas y México* (pp. 94-98). Maracaibo: Universidad Cecilio Acosta.
- OSORIO TEJEDA, N. (Comp.). (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- OVIEDO, J. M. (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 2*. Madrid: Alianza Editorial. [A]
- _____. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 3*. Madrid: Alianza Editorial. [B]
- PAZ GAGO, J. M. (1993). *La estilística*. Barcelona: Editorial Síntesis.
- PLAZAOLA, J. (1991). *Introducción a la estética. Historia, teoría y textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- PICÓN- SALAS, M. (1987). *Autobiografías*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____. (1947). *Europa América. Preguntas a la Esfinge de la Cultura*. México: Cuadernos Americanos.

- _____. (1988). "Las nuevas corrientes del arte". En: Osorio, N. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 50-59). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____. (1965). *Prólogo al Instituto Nacional de Cultura*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura.
- _____. (1959). *Regreso de tres mundos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1983). "Y va de ensayo". En: *Viejos y nuevos mundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PINEDA, R. (Comp.). (1966). *Para Mariano Picón Salas*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.
- RAMA, A. (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- REYES, A. (1993). *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RODÓ, J. E. (1993). *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RODRÍGUEZ ORTIZ, O. (1999). *Paisaje del ensayo venezolano*. Maracaibo: Universidad Cecilio Acosta.
- RUNES, D. D. (1994). *Diccionario de filosofía*. Caracas: Ediciones Grijalbo.
- RUSPOLI, E. (2000). "La filosofía del espíritu de Benedetto Croce: arte, filosofía e historia", En: *Cuadernos de filología italiana*. Madrid: Universidad Complutense.
- SARMIENTO, D. F. (1973). *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SHIPLEY, J. (1962). *Diccionario de la literatura mundial*. Barcelona: Destino.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, C. (1984). *Seis obras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SISO MARTÍNEZ, J. M. (1970). *Mariano Picón- Salas (Ensayo inacabado)*. Caracas: Editorial Yocoima.
- SUCRE G. (1966). "Picón- Salas: su dimensión espiritual". En: Pineda, R. (Comp.). *Para Mariano Picón- Salas* (pp. 47.50). Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.
- _____. (1983). "Prólogo". En: *Viejos y nuevos mundos* (pp. IX-XLI). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- TORO, F. (1963). "Ideas y necesidades". En: *Academia venezolana de la Lengua*, Vol. II. Caracas: Academia venezolana de la lengua.
- UNAMUNO, M. (1926). "Prólogo". En: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (pp. 7-25). Madrid: Francisco Beltrán Editor.
- USLAR PIETRI, A. (1995). *Letras y hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- VEGA de la, M. (07 de mayo de 2004). "De Benedetto Croce a Martín Heidegger: la estética límite". En: *Estética. Ponencias del 5º Seminario nacional de estética*. [Documento en línea recuperado el 25 de febrero de 2006]. Disponible en: [Edocs/pubelectronicas/estetica/num7/marta_de_la_vega.pdf](#)
- YLLERA, A. (1974). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza Editorial.
- ZAMBRANO, G. (2001, abril- junio). "Celebración de la memoria". En: *Imagen*, N° 2, p. 17-21.
- _____. (2003). *Mariano Picón- Salas y el arte de narrar*. Mérida: Universidad de los Andes.
- _____. (Comp.). (2002). *Mariano Picón- Salas y México*. Maracaibo: Universidad Cecilio Acosta.
- _____. (Comp.). (2001). *Odiseos sin reposo. Mariano Picón- Salas y Alfonso Reyes*. Mérida: Fundación Casa de las Letras Mariano Picón- Salas/ CONAC.
- ZUMETA, C. (1961). *El continente enfermo*. Caracas: Ediciones de la Secretaría General de la República.

