

El ensayo lírico como experiencia estética-hermenéutica¹

(The Lyric Essay as an Aesthetic-Hermeneutical Experience)

*Luis Javier Hernández Carmona*²

Universidad de Los Andes, Venezuela

RESUMEN

Se plantea la teorización sobre el ensayo lírico y la generación de la experiencia estética-hermenéutica, a partir de la aplicación de la ontosemiótica como perspectiva metodológica. Con ello, se analizan las prácticas discursivo-literarias que contienen la metarreflexión que desde la extratextualidad da respuesta a los planteos metaforizados, dado que la autonomía del texto y los desdoblamientos del sujeto enunciador implican estrategias de análisis centradas en el cuadrante referencial autor-texto-lector-contexto. Se analizan teorías sobre el ensayo según Montaigne, Lukács, Adorno y Nicol, hasta proponer el ensayo como balance entre lo objetivo y lo subjetivo trascendente.

ABSTRACT

A theorization is proposed for the lyric essay and the generation of the aesthetic-hermeneutic experience from the application of ontosemiotics as a methodological perspective. A discussion is presented of discursive-literary practices containing meta-reflection which, from extratextuality, responds to metaphorized approaches that for the autonomy of the text and the splits of the enunciating subject require analytical strategies focusing on the referential quadrant author-text-reader-context. Theories on the essay are reviewed, including those of Montaigne, Lukács, Adorno and Nicol,

1 Recibido: 5 de abril de 2017; aceptado: 15 de mayo de 2017. Este artículo forma parte del proyecto de investigación El ensayo lírico como experiencia estética y hermenéutica, (NURR-H-580-16-06-B) financiado por el CDCHTA, de la Universidad de Los Andes, Venezuela.

2 Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias (LISYL). Correo electrónico: luish@ula.ve

to propose the essay as a balance between the objective and transcendental subjectivity.

Palabras clave: ensayo, ensayo lírico, literatura, hermenéutica, ontosemiótica

Keywords: essay, lyric essay, literature, hermeneutics, ontosemiotics

Todo discurso, todo poema, todo ensayo, en cualquier lengua, está compuesto en un idioma que sólo en parte coincide con la forma hablada, en unas cuantas palabras y giros sintácticos. El resto es literatura.

Fernando Vallejo

El ensayo lírico como subgénero literario no figura en la clasificación tradicional de las formas y manifestaciones literarias. Aun así, dentro de esas clasificaciones aparece el ensayo como forma de interpretar discursos y acontecimientos; de objetivar la práctica discursiva que intenta dar cuenta de los discursos estéticos. Por ello, el ensayo lírico se estructura en las dicotomías y antagonismos entre lo objetivo y subjetivo al otorgar la riqueza simbólica que da base al discursar de la literatura en la historia de la humanidad; práctica discursiva que configura a los sujetos enunciantes a partir de las visiones de sí mismos y de las realidades circundantes.

Tal es la razón por la que los estudios literarios se hacen más complejos cuando la mirada se detiene en los sujetos enunciantes-atribuyentes que construyen sus referencialidades desde lo patémico. Desde esta perspectiva el autor-escritor se multiplica y desdobra en facetas enunciativas que lo diluyen o lo enmascaran en discursos metafóricos que desafían las racionalidades intrínsecas en todo ejercicio argumentativo, y que desde esas posibilidades se construyen lógicas de sentido que requieren de un discurso ensayístico que logre contener la riqueza expresiva-interpretativa de los textos literarios.

Así, el *ensayo lírico* surge de la actitud del escritor frente al texto como correspondencia necesaria para el surgimiento del diálogo

conigo mismo y los otros; diálogo contenido en el texto a manera de reflexión sobre cualquier hecho, acontecimiento o circunstancia. Tal posición discursiva es la reflexión que representa el desdoblamiento del autor en la creación de textos con una fuerza simbólica impresionante; indefectiblemente, esa forma de reflexionar es la prueba de la autocontemplación del autor sobre su obra, la literatura, la palabra, el mundo, o cualquier otro motivo que conmueva al sujeto sensible transmigrado en el texto literario. Precisamente en este ensayo se homologa el *ars literario* con la posición autoral en medio del discurso que permite evocar lo profundamente humano.

Con el *ensayo lírico* lo inamovible del referente histórico se hace agente dinámico en la experiencia estética y hermenéutica connotando perspectivas de significación que plantean como unidades de análisis los momentos de significación que anclan el pasado y el presente. Son posiciones con que se aprecian las delegaciones discursivas-atributivas del autor con relación al narrador y los personajes, quienes en momentos se convierten en instancias autónomas para configurar sus espacios de significación. Es una interesante posibilidad de ver al novelista, cuentista, poeta o dramaturgo ejerciendo destrezas de ensayista dentro de su obra, abordando los referentes a partir de la prosa lírica que encarna la más profunda reverencia por la construcción de mundos posibles articulados más allá de las certezas racionalistas.

Así, hay autores que reflexionan sobre el arte y los movimientos estéticos que han acompañado la construcción de una expresión literaria poco conocida. Por ello, he asumido el planteamiento a través del complejo rompecabezas que se configura en torno a una hermenéutica literaria que intenta «situar» lo comprendido por estos autores en función de lo neotelúrico, la cosmicidad referencial, la cotidianidad y la búsqueda de respuestas a través de la literatura, entendidos desde la refiguración de la memoria que vuelve a contemplar lo vivido a partir de la enunciación literaria.

Según este razonamiento, la premisa de investigación se define sobre el recurso imaginativo a partir de la experiencia que incluye lo

patémico y las nociones de realidad que configuran las referencias literarias, en que el *ensayo lírico* es la forma de comprender con diferentes artilugios la realidad, o más bien, las apreciaciones de lo real. Por ello es importante la operatividad que convierte los argumentos estéticos en hermenéutica literaria potenciada a partir de la relación intra e inter subjetiva que se establece entre: el autor, el lector, el texto y las contextualidades. Son mecanismos estéticos que permiten la conversión del discurso literario en realidad alternativa y paralela para fundar sistemas de representación.

De esta manera, no se reproduce simplemente lo real, inmanente; penetra el mundo de la experiencia cotidiana y la reconfigura desde el interior del sujeto para habitar el mundo; construir un mundo en la refiguración de sentido, tal es el caso del relatar sobre las experiencias y voliciones del sujeto. Estamos ante una nueva propuesta de análisis que lleva a hablar de expresión y pasión, en vez de razón y pasión, porque de esta manera se crea otra forma de razonar desde lo profundamente subjetivo-sensible, proponiéndose, desde la ontosemiótica³, otra forma de aproximarse al discurso literario a partir de la experiencia estética que privilegia a los sujetos enunciantes-atribuyentes. En tal caso, podemos referir la presencia de la emoción representada y la emoción significada como procedimientos que privilegian al sujeto

3 Tradicionalmente, la definición de ontosemiótica está asociada a la matemática en función de la relación del conocimiento matemático con la intención didáctica, privilegiando las relaciones cognitivas. Nuestro enfoque parte de un primer estudio realizado en Maracaibo, Venezuela (2010), *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia*, que propone una semiótica de la afectividad-subjetividad como metodología de análisis del discurso, y a raíz de esa investigación, surgen varios proyectos de investigación que han sido financiados por el CDCHTA de la Universidad de Los Andes, Venezuela; entre ellos *La nostalgia en el proceso creador de Vicente Gerbasi* (NURR-H-422-07-06-B), *Bolívar, el humano ser* (NURR-H-456-08-06-B), *El proceso independentista, una lectura semiótica* (NURR-H-486-10-B), *La ontosemiótica como perspectiva metodológica en los estudios literarios* (NURR-H-516-11-06-B), y *El referente histórico y la construcción de certezas literarias: Una propuesta ontosemiótica* (NURR-H-556-14-06-B). Además, la publicación y divulgación de estos estudios permitió confrontar nuestra propuesta con otras ideas, de las cuales derivó la inclinación por la definición de ontosemiótica, como la forma de definir una semiótica del sujeto y la sensibilidad cultural, bajo las relaciones intersubjetivas implícitas en los diversos discursos.

y su dialéctica discursiva a partir de sus desdoblamientos en sujeto enunciante, social y patémico.

Sobre este criterio surge la premisa de investigación sustentada en el *ensayo lírico* como forma de abordar el valor argumental de la experiencia estética y hermenéutica-literaria para ponderar la producción del autor en función de sus criterios estéticos e interpretaciones líricas sobre su obra, movimientos literarios, otros autores o acontecimientos sociales. De antecedentes teóricos explícitos y directos sobre la premisa propuesta no hemos encontrado ninguno. Todas las referencias apuntan al ensayo dentro de su confluencia interpretativa-argumental centrada en los textos literarios y su correspondencia con épocas, autores, temas o circunstancias sociohistóricas.

Obras que pertenecen a épocas diferentes pero unidas por el tronco común de la expresión más sentida del sujeto donde se manifiesta el *humano ser* mediante el *ensayo lírico* que enfoca la dualidad entre enunciante y entorno maravillado; amalgama ensoñada de autor, obra y entorno, otra forma de reflexionar-argumentar sobre la obra escrita y las corrientes estéticas subyacentes dentro de ellas. Por ello, estas precisiones sirven para destacar que los estudios fundamentalmente sociologistas han negado las formas de expresión patémica de los sujetos a partir del discurso estético-literario, sin ver la figuración estética⁴ que se produce entre el espectador-lector y el discurso. Y más aún sobre las delegaciones discursivas-atributivas de los autores sobre sus obras como forma de desdoblamiento dentro de la construcción de discursos estéticos a partir de la transmigración del ensayo lírico como experiencia estética y hermenéutica literaria.

Conforme a esas bases teóricas, la investigación planteada se nutre de profunda significación y pertinencia a través de la aplicación

4 Para estas consideraciones sobre lo estésico, acudo a las nociones de estremecimiento-interpretación sensible desarrolladas por Greimas en su texto *De la imperfección* (1997), donde plantea la percepción como acto patémico-volitivo que contribuye en las figuraciones cognitivas. De allí que surja una relación intrasubjetiva que hace posible la aparición de miradas generadas desde el mundo primordial de los enunciantes-atribuyentes; son teorías que desde el sujeto han sido profundizadas por autores como Gastón Bachelard, María Zambrano y Anna Harendt.

de la ontosemiótica como perspectiva metodológica con el propósito de establecer una hermenéutica del sujeto en cuanto a la transmigración del *ensayo lírico* en hermenéutica literaria a partir de una dialéctica del subjetivema⁵ como estructurante fundamental de los discursos estéticos-narrativos.

Con fundamento en la semiótica de la afectividad-subjetividad, los textos literarios y su vinculación estética con los sujetos enunciantes crean un espacio de resignificación a partir de los discursos metafóricos. La enunciación estará supeditada no sólo al estado de las cosas, sino también al estado del sujeto, donde el mundo percibido se ve transformado a partir de esos dos estados, que experimentan constantes transformaciones, modificando las relaciones sujeto/mundo, advirtiendo las diversas posibilidades de centrarse en los discursos producidos en medio de este dualismo que puede conciliarse a través del planteamiento ontosemiótico, que a partir de la mediación del cuerpo sintiente, conjura esta aporía, puesto que no vehicula su referencialidad y análisis sólo sobre el texto y el contexto, sino que privilegia el ser enunciante en sus esferas patémicas-volitivas-afectivas.

La teoría de la recepción y la concreción del texto

El texto no se concreta en sí mismo; como argumenta Gadamer, requiere de un «horizonte de expectativas» que posibilite los intercambios discursivos-simbólicos dentro de la materialización del texto, a manera de unidad de significación. Sobre estos argumentos Jauss habla del orden dialógico establecido entre texto, autor, lector y contexto; forma dinámica de generar vías de interpretación que contienen los indicios de la *recepción*. Ello convierte el texto en un complejo espacio de recepción de diferentes miradas que convergen

5 El uso del término *subjetivema* está propuesto más allá de la marca lexical-lingüística o agente modalizador del discurso en su tentativa discursiva. Está planteado en función de la sensibilidad de la acción humana dentro de la contextualidad cultural. En tal caso, centrados en el orden simbólico-extradiscursivo que evidencian las marcas subjetivas y perspectivas existenciales, y como ejemplo concreto, podemos mencionar la nostalgia en la figuración del discurso estético.

en el enriquecimiento simbólico. Y dentro de ese enriquecimiento simbólico, la generación de sentido se orienta hacia la pluridimensionalidad de los tiempos y las representaciones de la realidad que aluden a los sujetos intervinientes en ese proceso de percepción-recepción, lo que lleva a pensar con Gadamer en la fusión de los referentes y la multiplicidad simbólica.

De esta manera, la diversidad referencial se concilia en el horizonte literario que permite la recepción de otros horizontes (a saber: patémicos, experienciales, sociales, culturales, míticos, y otros):

Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «horizontes para sí mismos». La fuerza de esta fusión nos es bien conocida por la relación ingenua de los viejos tiempos consigo mismo y con sus orígenes. La fusión tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición; pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos⁶.

Así, la *experiencia estética* se relaciona directa y explícitamente con la expresión patémica y no con lo meramente cognitivo, lo que provee rasgos de autonomía a la interpretación literaria enfocada desde la trascendencia e intersubjetividad como elementos estructurantes. De allí que la experiencia estética esté relacionada con el «placer estético» y su fundamento en la construcción de discursos argumentativos; lo que hace que la experiencia estética sea consustancial con la hermenéutica y sus pretensiones de situar lo comprendido. En nuestro caso, desde la figuración estética, donde la función del arte es articular formas de percepción del mundo y representar simbólicamente ese mundo: «La experiencia estética trasciende siempre, a pesar de todo, los límites que trazaron para ella desde las premisas de la metafísica platónica de la belleza»⁷.

6 Hans-Georg Gadamer, *Poema y diálogo* (Barcelona: Gedisa, 1999) 190.

7 Hans Robert Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética* (Barcelona: Paidós, 2002) 53.

Para Jauss, la experiencia estética se reivindica en la modernidad donde el sujeto asume la *praxis estética* y se desvincula de diferentes elementos que normaban las consideraciones y definiciones de lo bello: «La emancipación de la experiencia estética en la modernidad se puede describir como un proceso en el que tanto la praxis del artista como la del receptor se despoja de su paradigmática vinculación con el cosmos, con la naturaleza (creada por Dios) o la idea heredada de siglos, y se entiende a sí misma como capacidad *poiética*»⁸. Hay que entender como la capacidad en la producción de arte para satisfacer las necesidades de «estar en el mundo» bajo la generación de un conocimiento que está fuera de la conceptualidad de lo científico o los ejercicios mecánicos de la estética.

Así, la experiencia estética representa la expresión de la libertad del sujeto junto a lo que podríamos considerar el intento por buscar la libertad del arte:

La liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar al mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo como su propia obra; para la conciencia perceptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente —y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva—, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar⁹.

La experiencia estética es liberadora, y de liberación, puesto que «La percepción estética así entendida sólo puede surgir de una desconceptualización del mundo, con el fin de hacernos divisar las cosas en la manifestación liberada de su pura visibilidad»¹⁰. Sujeto y mundo interaccionan en espacios artísticos que permiten crear formas habituales de convivir con la realidad, y de ella, asumir las nociones

8 Jauss, 57.

9 Jauss, 41.

10 Jauss, 65.

que se hacen discurso estético a manera de expresión patémica y de reafirmación del texto en medio de las relaciones de intersubjetividad.

El ensayo; la hiperinterpretación

En todo discurso convergen historia y ficción como formas de «leer» la realidad. De allí que no exista una verdad absoluta, sino nociones de realidad que las produce el sujeto enunciante-atribuyente que resignifica a partir de sus campos lingüísticos-experenciales. Son resignificaciones en su gran mayoría desdobladas en los textos literarios y enmascaradas a través de la delegación en otras «voces» que expresan el criterio del autor. Mientras que el *ensayo* lírico contiene la reflexión que se vale del discurso metafórico-simbólico para crear referencialidades desde la literatura e interpretar los acontecimientos desde la generación de sentido que alcanza las posibilidades de interpretación mucho más allá del texto mismo, y de esta forma, crear la *hiperinterpretación*, término empleado a partir de las argumentaciones de Adorno sobre el ensayo como una reinterpretación de lo antiguo —lo ya dicho— desde donde otorga novedosos acercamientos que revitalizan los contenidos.

Este criterio que coincide con los planteos de Lukács y las referencias al ensayo como lo constituyente sobre lo ya constituido y la generación de nuevas formas de apreciación:

El ensayo habla siempre de algo ya formado o, en el mejor de los casos, de algo que ya en otra ocasión ha sido; es pues de su esencia el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino limitarse a ordenar de un modo nuevo cosas que ya en algún momento fueron vidas. Y como se limitan a ordenarlas de un modo nuevo, en vez de dar forma a algo nuevo a partir de lo que informa, se encuentra vinculado a ellos, tiene que decir siempre la verdad acerca de ellas y hallar expresión de su esencia¹¹.

11 Georg Lukács, *El alma y las formas* (Barcelona: Grijalbo, 1975) 25.

El ensayo supone una forma de situar lo comprendido a partir de la argumentabilidad de un autor que fija sus criterios desde lo escritural/individual pero que en ningún momento surge como algo estrictamente vinculado al sujeto que posiciona la interpretación, sino que genera una red de significaciones que involucran las contextualidades referenciadas en los textos. Esa particularidad la ilustramos con los siguientes de Adorno:

Entender no es entonces más que mondar la fruta para obtener lo que el autor ha querido decir en cada caso, o, en el mejor de los casos, las mociones psicológicas individuales que son índices del fenómeno. Pero parte de que difícilmente será posible precisar lo que un individuo ha pensado en su caso dado, lo que ha sentido en él, con compresiones de ese tipo no se ganaría tampoco mucho. Las mociones del autor se borran, en el contenido objetivo que aferran. Y en cambio, para develarse, la plétora objetiva de significaciones que se encuentran encapsuladas en cualquier fenómeno espiritual exige de su receptor precisamente esa espontaneidad de la fantasía subjetiva que se condena en nombre de la disciplina objetiva. No es posible obtener pasivamente por la interpretación algo que no haya sido introducido al mismo tiempo por su interpretar activo. Los criterios de esta actividad son la compatibilidad de la interpretación con el texto y la fuerza que tenga la interpretación para llevar juntos a lenguaje los elementos del objeto. Con esto se acerca el ensayo a cierta independencia estética que es fácil reprocharle tomándola por mero préstamo del arte, del cual, empero, el ensayo se diferencia por su medio, los conceptos, y por su aspiración a verdad, honra de apariencia estética¹².

Adorno hace hincapié en el ensayo y su naturaleza dentro del campo de la interpretación, deslindando entre la perspectiva positivista-racionalista y el arte como otra forma de resignificar los

12 Theodore Adorno, «El ensayo como forma», *Notas de literatura*, traducción Manuel Sacristán (Barcelona: Ariel, 1962).

discursos estéticos que no puede ser arrastrada arbitrariamente a los crasos territorios de la objetividad desmedida:

Pero no es superior a esa concepción la máxima positivista según la cual lo que se escribe sobre arte no debe aspirar en absoluto a tener rasgos de exposición artística, esto es: no debe aspirar a autonomía formal. La tendencia positivista general, que contrapone rígidamente al sujeto todo objeto posible como objeto de investigación, se queda, en éste como en todos sus demás momentos, en la mera separación de formas y contenido: ¿Cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético, sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en banausía y deslizarse *a priori* fuera de la cosa misma?¹³

Esta figura del ensayo como *reinterpretación derivada* conviene asentarla en el marco teórico del presente trabajo porque debemos establecer singularidades y especificaciones en torno a lo que queremos estudiar bajo la égida del *ensayo lírico* y su figuración dentro de los campos del arte Bourdieu (1992), que refieren a una semiosis que tiene como soporte central el discurso metafórico, donde la metáfora se transforma en agente generador de significaciones. De esta manera, la literatura se convierte en una forma de leer el mundo, de dar sentido a los acontecimientos a partir del sujeto que interpreta y da significación a los acontecimientos a través de lo extralingüístico; es decir, a través de lo polifigurativo: la metáfora es el mecanismo de narrar en la doble vertiente del signo, y por consiguiente, el signo no es la cosa enunciada, sino que se orienta a una particular forma de narrar que constituye la construcción discursiva a través de la interpretación del acontecimiento como refiguración del sujeto.

En tanto el sujeto está definido tanto por su conciencia estética, como por su concepción patémica que permea las bases objetivas y construye la referencialidad estética en función de la pasión, y en que esta pasión se convierte en valor argumental que quiebra las certezas

13 Adorno, 14.

«reales» y propone lo emotivo-subjetivo como base escritural-referencial para comunicar desde lo pasional, expresar-provocar la emoción desde el referente estético que es desbordado por la conciencia patémica del sujeto; presentándose una enriquecedora simbiosis donde: la pasión se vuelve expresión, y la expresión, pasión:

La separación de ciencia y arte es irreversible. Sólo la ingenuidad de los fabricantes de literatura la pasa por alto, porque el fabricante de literatura se toma por un genio de la organización y sabe hacer con buenas obras de arte chatarra para otras malas. La ciencia y el arte se han separado con la cosificación del mundo en el curso de la creciente demitologización; es imposible restablecer con un golpe de varita mágica una conciencia para la cual sea una sola cosa intuición y concepto, imagen y signo —si es que esa conciencia ha existido alguna vez— y la restitución de esa conciencia caería otra vez en el caos¹⁴.

Por tanto, desde el arte se funda una «objetividad subjetivada» que amerita la creación de lógicas de sentido por medio de la argumentación estética si seguimos los planteamientos de Greimas y su teoría de la imperfección. Donde el estremecimiento entre espectador y objeto estético produce la relación que posteriormente se intenta traducir en la obra literaria por medio del discurso metafórico; lo que Adorno insinúa como otra forma de objetividad radicada en lo subjetivo: «La medida de esta objetividad no es la verificación de tesis sentadas mediante su examen o comprobación repetida, sino, la experiencia humana individual que se mantiene reunida con la esperanza y la desilusión»¹⁵. Asumida esa tesis, la incorporación de lo trascendente posibilita la hiperinterpretación que se deriva de forma complementaria y creativa; esto es, la creación se reescribe en prolongación simbólica de los textos cuando devienen en discursos argumentativos desde ellos mismos: «El subjetivismo es, según lo indicado, parte esencial del ensayo. Es esta motivación interior la que

14 Adorno, 14.

15 Adorno, 17.

elige el tema y su aproximación a él; y como el ensayista expresa no sólo sus sentimientos, sino también el mismo proceso de adquirirlos, sus escritos poseen siempre un carácter de íntima autobiografía»¹⁶.

La concreción de la anterior premisa está justificada en Montaigne, precursor del concepto de *ensayo*, quien lo tipifica con base en:

Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *ensayos* [...] Reflexiono sobre las cosas, no con amplitud sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces me gusta examinarlas por su aspecto más inusitado. Me atrevería a tratar a fondo alguna materia si me conociera menos y me engañara sobre mi impotencia. Soltando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no se espera de mí que lo haga bien ni que me concentre en mí mismo. Varío cuando me place y me entrego a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual que es la ignorancia¹⁷.

El ensayo establece la dialéctica que conlleva a la diversidad simbólica entre autor-texto-lector-contexto para imbricar destinatarios no plenamente definidos sino convocados por el discurso y la individualidad creadora que permite el intercambio argumentativo desde condiciones y perspectivas privilegiadas, que en el caso de la literatura, estarán contenidas en el discurso metafórico y sus posibilidades de expansión referencial, tal y como lo dice Ricoeur, sostenidas en *la metáfora viva*:

Las metáforas vivas son metáforas de invención dentro de las cuales la respuesta a la discordancia en la oración se convierte en una nueva ampliación del sentido, si bien es realmente cierto que tales metáforas inventivas tienden a convertirse en metáforas muertas mediante la repetición. En tales casos, el sentido ampliado se convierte en parte de nuestro léxico y contribuye a la polisemia de las palabras en

16 José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*. 2.^a ed. (México: UNAM, 1992) 80.

17 Michel Montaigne, *Oeuvres complètes* (Bruges: Pléiade, 1967) 289-290.

cuestión, cuyos contenidos cotidianos se ven acrecentados. No hay metáforas vivas en un diccionario¹⁸.

Al centrarse en el yo de la enunciación se abre un camino paralelo a la hermenéutica, para abordar la red intersubjetiva del *ensayo lírico* dentro de los discursos estéticos. Este camino lo representa la argumentación subjetivada al privilegiar ante lo lexical, o lo meramente cultural, al enunciante desde la perspectiva patémica, al ser deseante que estructura sus textos en función de su lógica subjetiva, que transfigurada en texto, encuentra resonancia en el lector que pone en funcionamiento sus mecanismos patémicos para interpretar lo dicho, y allí se hace la incorporación de la circulación intersubjetiva de los discursos, el enriquecimiento de la significación a través del intercambio simbólico, en que el *ensayo lírico* desempeña un papel fundamental en la construcción de esa red intersubjetiva.

De esta manera, la región literaria está ligada a esa posibilidad «autobiográfica» de la palabra; al autorreconocimiento reflexivo que busca raíces y explicaciones a través del diálogo íntimo entre el ser y su reflejo en acción concomitante e inseparable. Por lo que la literatura se convierte así en el espejo donde se buscan las respuestas o se propende hacia ellas en una alternativa estrictamente íntima. Y lo cual genera una dinámica coercitiva, puesto que la crítica misma o reescritura literaria es una especie de autobiografía.

La región literaria —especie de ontología militante— siempre ha representado esa articulación autobiográfica que subyace a manera de corriente ideológica, para despuntar luego como estructurante central del texto literario. Esa ideología convertida en utopía o planteamiento dentro de la posibilidad del ser, constituye la «forma» de mirar la realidad a través del cristal de la poesía y más insistentemente de la literatura toda. En todo caso, los límites del mundo (región óptica y región literaria) están contextualizados por el lenguaje —sea cual fuere su modalidad expresiva—; Maurice Beuchot al abordar la expresión

18 Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (Madrid: Trotta, 2001) 65.

artística en función de lenguaje, insiste en el encuentro de esas dos regiones: «Un ejemplo límite lo tenemos en la expresión artística. La obra del artista es su palabra exterior, aquello con lo que manifiesta su palabra interior»¹⁹.

Es menester insistir en que el ensayo literario, a pesar de esos tintes subjetivistas que lo impregnan, no es una plena manifestación de la individualidad solitaria que trasunta por los discursos literarios, sino más bien la junción entre lo real y lo simbólico; lo temporal y lo atemporal:

La referencia a experiencia —a la que el ensayo presta tanta sustancia como la tradicional teoría de las meras categorías— es la referencia a la historia entera; la mera experiencia individual; con que la conciencia arranca y empieza como con lo que más próximo le es, está ya mediada por la experiencia comprensiva de la humanidad histórica; y la idea de que en vez de eso la experiencia de la humanidad histórica sea mediada, mientras que lo propio individual en cada caso sería lo inmediato, no es más que autoengaño de la sociedad y de la ideología individualistas. Por ello el ensayo rectifica el desprecio por lo históricamente producido como objeto de teoría²⁰.

Así, el ensayo se articula como embrague entre tiempos y posibilidades, forma de establecer puentes entre referentes y disciplinas para configurar hipertextos; por tal razón, el *ensayo lírico* que ha surgido de esa otra mirada del lector le confiere la noción de singularidad, allí se extienden las coordenadas y ejes de significación que van más allá de la simple palabra expresa, aquí se ha cumplido el cometido de la palabra, entablar dos ejes referenciales y permitir la reconstrucción —deconstrucción— del sentido, puesto que:

El lenguaje no crea nuevos medios de expresión para cada nueva esfera de significación que se le abre, sino que su fuerza reside

19 Maurice Beuchot, *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente* (México, Universidad Autónoma de Puebla, 1989) 76.

20 Adorno, 19-20.

justamente en configurar de modo diverso un determinado material dado de tal manera que pueda ponerlo al servicio de una nueva tarea e imprimirle una nueva forma espiritual sin necesidad de variar su contenido²¹.

Conforme a esta concepción del lenguaje constituido como escritura, y por ende, mediador entre el sujeto y su mundo, se establece el orden sucesivo que crea la relación referencial y permite la creación de formas y lógicas de sentido que sustentan la derivación del ensayo, tal y como lo entiende Adorno: «Con ello suspende al mismo tiempo el concepto tradicional de método. El pensamiento tiene su profundidad en la profundidad con que penetra en la cosa, y no en lo profundamente que le reduzca a otra cosa. Esto es lo que aplica polémicamente al ensayo al tratar lo que según las reglas es derivado sin recorrer él mismo su definitiva derivación»²². Esta relación referencial crea la unidad a partir del ensayo, lo que hace de él la transcripción de lo individual y lo colectivo enfocado desde la habilidad del discurso:

El ensayo está determinado por la unidad de su objeto junto con la de la teoría y la experiencia encarnadas en ese objeto. La apertura del ensayo no es la vaga apertura del sentimiento y del estado de ánimo, sino que cobra contornos gracias a su contenido. El ensayo se rebela contra la idea de obra capital, idea que refleja ella misma las de creación y totalidad. Su forma se atiene al pensamiento crítico que dice que el hombre no es creador, que nada humano es creación. El ensayo mismo, referido siempre a algo previamente hecho, no se presenta como creación ni pretende un algo que lo abarcara todo y cuya totalidad fuera comparable a la de la creación. Su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí misma, es la totalidad de lo no total, una totalidad que ni siquiera como forma afirma la tesis de la identidad de pensamiento y cosa que rechaza en cuanto el contenido. La liberación de la constricción de la identidad concede

21 Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* (Fondo de Cultura Económica, México, 1985) 181.

22 Adorno, 21.

a veces al ensayo lo que escapa al pensamiento oficial, el momento del color indeleble, de lo imborrable²³.

El ensayo: el alma y la forma

Se adopta el emblemático título de Georg Lukács donde se encuentra incluido su trabajo «Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)», en el que considera el ensayo, o como lo llama por momentos *crítica*, *arte*. En él privilegia la grandeza de esos *escritos* y valora su independencia al momento de crear lógicas de sentidos en función de los acontecimientos estéticos-sensibles que son reflexionados; deslindando el ensayo de lo científico:

En qué medida el tipo de intuición y su configuración excluyen la obra del campo de las ciencias y la ponen junto al arte, pero sin borrar el límite entre ambos; en qué medida le comunican la capacidad de una nueva reordenación conceptual de la vida, manteniéndola, al mismo tiempo, lejos de la perfección helada y definitiva de la filosofía. Esta es la única apología posible de estos escritos, y por tanto también su crítica más profunda; pues con la medida que aquí se establezca se medirán por vez primera, y la determinación de ese objetivo mostrará finalmente hasta qué punto se ha quedado lejos de él²⁴.

Conviene destacar la configuración que Lukács confiere al ensayo y su posicionamiento dentro del arte; perspectiva que viene a apuntalar nuestra propuesta de *ensayo lírico*; puesto que este autor insiste en concebir el ensayo más allá de la simple escritura reflexiva-argumental, y en torno a ello, aduce:

Cuando hablo aquí de ensayo como obra de arte aquí hago en nombre del orden (o sea, casi sólo simbólica o inapropiadamente); sólo por la sensación de que tiene una forma que lo diferencia con definitiva

23 Adorno, 28-29.

24 Lukács, 15.

fuerza de ley de todas las demás formas de arte. Intento aislar el ensayo con toda la precisión posible precisamente diciendo ahora que es una forma de arte²⁵.

Desde luego, esta aseveración se funda en la caracterización de la crítica como el arte que diversifica lo argumental hacia otros parámetros de la interpretación; que en el caso del discurso estético se hace diverso por la figuración del discurso metafórico; manera por excelencia para transmigrar el alma en las diferentes formas estéticas. Estamos refiriendo la transmigración simbólica que hace de la crítica un arte, y del arte, una forma de hacer crítica del arte, del sujeto y de la realidad misma; oportunidad para enfocar desde lo explícito o lo evocado construcciones discursivas que más allá de las simples doctrinas o enumeración de datos o conexiones con otros referentes, ya que son construcciones discursivas que estructuran su atractivo en algo diferente y enrolado en las fronteras entre la realidad y la ficción; una forma novedosa y creativa de *hacer* crítica: «aquí no estamos hablando de un sucedáneo, sino de algo nuevo por principio, de algo que no queda afectado porque se consigan total o aproximadamente objetivos científicos»²⁶.

Lo que entendemos como la búsqueda de la unidad mediante el ensayo en los discursos estéticos, incluso como la confluencia de lo unitario en el discurso literario que posibilita la creación de realidades alternas o paralelas a partir de la duplicidad que estructura los medios expresivos y las referencialidades, las imágenes y las significaciones: «Todo lo referida está soportado por la naturaleza misma de los discursos que son resignificados a través del ensayo “que exige una forma de arte para sí, porqué cualquier manifestación suya en las demás formas, en la poesía, nos tiene que turbar»²⁷.

25 Lukács, 15.

26 Lukács, 17.

27 Lukács, 22.

Tales «formas» nos estremecen en medio de la relación estética que configura la sensibilidad trascendente y trascendida que conecta al objeto hecho signo y al espectador. Indudablemente aquí retornamos a la dualidad entre unidad y multiplicidad como formas características de los discursos devenidos del arte:

Y como todo escribir aspira a la unidad al mismo tiempo que a la multiplicidad, éste es el problema estilístico de todos los escritores: alcanzar el equilibrio en la multiplicidad de las cosas, la rica articulación en la masa de una sola materia. Lo que en una forma de arte es viable es muerto en las demás²⁸.

La «viabilidad» del arte configura una nueva lógica de sentido que establece paralelismos simbólicos con otras lógicas y referentes, lo que permite la extrapolación referencial, donde las imágenes dejan de ser eminentemente decorativas para transfigurarse en potencialidades metafóricas: «aquí está planteado el problema del equilibrio de modo siguiente: el mundo y el más allá, la imagen y la transparencia, la idea y la emanación se encuentran respectivamente en un platillo de la balanza que ha de mantenerse en equilibrio»²⁹. Lukács plantea el ensayo a partir de la *inexpresividad* de las vivencias que requieren de formas discursivas que permitan la afluencia de ese complejo, polémico e intrincado mundo interior:

Hay pues, vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión. Por todo lo dicho sabes a cuáles me refiero y de qué clase son: la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida. La cuestión directamente formulada ¿qué es la vida, el hombre y el destino? [...] Cuando el hombre vive una cosa así, todo

28 Lukács, 22.

29 Lukács, 22.

lo externo de él espera en rígida inamovilidad la decisión que aportará la lucha de las fuerzas invisibles, inaccesibles a los sentidos³⁰.

Según lo expresado por Lukács sobre la particularidad que relaciona el ensayo con lo existencial, la figuración es mucho más trascendente al constituirse en importante estructura discursiva que intentará a través de la hibridez de géneros: prosa, narrativa, lirismo, formas y estructuras; expresar la complejidad existencial de los autores:

Por esos estos escritos hablan de las formas. El crítico es aquel que ve el elemento del destino en las formas, aquel cuya vivencia más intensa es el contenido anímico que las formas contienen directa e inconscientemente. La forma es su gran vivencia; es como realidad inmediata lo que tiene naturaleza de imagen, lo realmente vivo de sus escritos. La fuerza de esta vivencia da vida propia a esa forma nacida de una consideración simbólica de los símbolos de la vida. Se convierte esa forma en una concepción del mundo, en un punto de vista, en una toma de posición respecto de la vida de la que ha nacido; en una posibilidad de transformar la vida misma y crearla de nuevo. El momento crucial del crítico, el momento de su destino, es pues, aquel en el cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma. Es el instante de unificación de lo externo y lo interno, del alma y de la forma³¹.

Esta consideración sobre el ensayo se emparenta con nuestras propuestas sobre la ontosemiótica como método para abordar las expresiones estéticas y discursivas en general desde las posicionalidades/circunstancialidades de los enunciantes y su interrelación a partir de la sensibilidad trascendente que lo lleva a espacios de la resignificación mucho más allá de las potencialidades literales:

30 Lukács, 23.

31 Lukács, 24-25.

En los escritos del crítico la forma es la realidad, es la voz con la cual dirige sus preguntas a la vida: esta es la realidad, el motivo más profundo de que los materiales típicos naturales del crítico sean la literatura y el arte [...] pues aquí la forma parece, incluso en su abstracta conceptualidad, algo segura y tangiblemente real. Pero ésa es sólo la materia típica del ensayo, no la única. Pues el ensayista necesita la forma sólo como vivencia, y sólo la vida de la forma, sólo la realidad anímica viva contenida en ella. [...] Y sólo porque la literatura, el arte y la filosofía tienden abierta y rectilíneamente a las formas, mientras que éstas son en la vida misma sólo la exigencia ideal de un cierto tipo de hombres y de vivencias³².

Llega a la conclusión de que el ensayo implica una estructura y actitud artística que lo incorpora a una manifestación discursiva de indudables aristas creativas que lo enriquecen y potencian en el universo simbólico:

Sólo ahora podemos escribir las palabras iniciales: el ensayo es un género artístico, la configuración propia y sin resto de una vida propia, completa. Ahora ya puede resultar no contradictorio, no ambiguo, no fruto de una perplejidad el llamarle obra de arte y destacar constantemente lo que le diferencia del arte: el ensayo se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte, pero sólo con el gesto; lo soberano de esa actitud puede ser lo mismo, pero aparte de eso no hay ningún contacto entre ellos³³.

De allí, el ensayo en su naturaleza representa el arte hecho existencia; la existencia transfigurada en arte, y por ello, en este proyecto de investigación lo planteamos desde la óptica de *ensayo lírico*. Esa hibridez que linda entre lo discursivo patémico y las formas que intentan recuperar los hálitos existenciales que fluctúan en las fronteras del arte, la literatura y la filosofía.

32 Lukács, 25.

33 Lukács, 38.

El ensayo lírico y la potencialidad simbólica

Así las cosas, el ensayo resignifica las posibilidades de interpretación y cada vez que indagamos dentro de su variada red de significaciones nos encontramos con diversas acepciones sobre él, como la de María Moliner al definirlo como «composición literaria constituida por meditaciones del autor sobre su tema más o menos profundas, pero sin sistematización filosófica»³⁴. Desde nuestra concepción podemos determinar que existe una sistematización filosófica dentro del ensayo, y más aún, sobre el *ensayo lírico* para crear una lógica de sentido que deviene en hermenéutica que sitúa lo comprendido entre la literatura y la filosofía:

El ensayo se encuentra, pues, a medio camino entre la pura literatura y la pura filosofía. El hecho de ser un género híbrido no empaña su nobleza, como una banda siniestra en el escudo. Su título es legítimo, pero no es título de soberanía. Quiero decir que el ensayo no puede ser demasiado literario sin dejar de ser ensayo, sin dejar fuera mucho más de lo que en él cabe. El ensayo es casi literatura y casi filosofía. Todos los intermedios son casi extremos que ellos unen y separan a la vez³⁵.

Desde tal perspectiva, el ensayo posibilita la combinatoria entre lo racional y lo imaginativo mediante la conjunción de perspectivas que enriquecen el discurso argumentativo que en la estética tiene la función de generar sentidos y significaciones más allá de las racionalidades convencionales; porque como el ensayo:

Es un género y un artificio, tiene sus caracteres propios y debe cultivarse siguiendo las reglas del arte. Una de las primeras reglas tacitas es la que prohíbe decir algo que no se entienda en seguida. Cada género delimita el campo de sus posibles oyentes o lectores. Siempre

34 María Moliner, *Diccionario de uso del español* (Madrid: Gredos, 2007).

35 Eduardo Nicol, *El problema de la filosofía hispánica* (México. Fondo de Cultura Económica, 1961) 211.

hay o debe haber una cierta consonancia entre la forma y el fondo de un género y el carácter de los lectores. El ensayo se dirige a lila generalidad de los cultos”. Sea cual sea la especialidad de cada uno, la lectura de un ensayo no requiere en ninguno la especialización. A la generalidad de los cultos corresponde “la generalidad de los temas” que pueden tratarse en estilo de ensayo, y la generalidad en el estilo mismo del tratamiento. El ensayista puede saber, sobre el tema elegido, mucho más de lo que es justo decir en el ensayo. La obligación de darse a entender no implica solamente un cuidado de la claridad formal, sino la eliminación de todos aquellos aspectos técnicos, si los hubiere, cuya comprensión implicaría en el lector una preparación especializada³⁶.

Con Nicol se confirma nuestra posición con respecto al ensayo y la posicionalidad del enunciante que es fundamental y determinante. El ensayista tiene la oportunidad de desarrollar sus potencialidades argumentativas a través de diferentes medios y estilos, porque el ensayo es un género donde la manifestación patémica es un aspecto que subyace y le otorga las singularidades al discurso argumentativo, porque:

El ensayo mismo es un género, pero tiene varias especies. Cuanto podamos hacer es materia de consideración ética; pero, en fin, se comprende que un ensayo literario, o estético, o biográfico, o autobiográfico, o un ensayo sobre ambientes, cosas y personas conocidas en viaje, no plantea necesariamente cuestiones graves de responsabilidad. Cosa distinta es el ensayo filosófico. El viajero puede narrar y comentar lo que ha visto en un país sin adquirir el compromiso de encerrar en sus palabras una «definición» esencial y total de ese país (cosa que, por lo demás, dudo que fuera posible). Otro viajero habrá visto y narrara cosas distintas, o reaccionara distintamente ante las mismas cosas, y la discrepancia no implicara error en uno de ellos, o contradicción entre uno y otro. El lector podrá instruirse con ambas

36 Nicol, 212.

narraciones, porque ninguna de ellas pretende ser, de antemano, exclusiva y definitiva³⁷.

Nicol vincula el ensayo con la reflexión filosófica y lo denomina *ensayo filosófico*; la oportunidad para que autor y lector converjan a partir del texto que conduce a los lugares donde las incertidumbres se hacen cautas para transitar el complejo mundo de la argumentación:

El ensayo filosófico requiere en cambio más cautelas, lo mismo en el autor que en el lector. Si este pertenece realmente a esa comunidad de los cultos, y no sólo presume de ello, ha de estar ya bien avisado para discernir entre aquellos autores que emplean el ensayo como artificio y método para comunicar ideas filosóficas a quienes no son filósofos, y aquellos otros autores que emplean el ensayo para eludir los rigores del método filosófico. Para el ensayista nato, el ensayo es una forma de pensar; para el filósofo nato, el ensayo es una forma ocasional de exponer lo ya pensado con distinto artificio. El ensayo, como su nombre indica, es una prueba, una operación de tanteo. Es como un teatro de ideas en que se confunden el ensayo y el estreno. En la ciencia, las ideas se ensayan en privado, antes de representarlas en público³⁸.

Teniendo ello en mente, recalamos la posición con respecto al subjetivema y su figuración dentro de la literatura y sus manifestaciones biográficas y autobiográficas; implícita la manifestación del autor desdoblado en sujeto enunciante, lo que convierte el *ensayo lírico* en una forma de reflexión metafórica que mediante lo extradiscursivo sitúa lo comprendido por medio de la reescritura del orden simbólico que asume la lógica de sentido dentro del texto literario para crear la realidad que soporta todo presente literario. La reflexión se diversifica en diferentes sentidos que incluyen lo explícito e implícito; al autor-creador o sujeto literario que se diversifica en las confluencias que

37 Nicol, 212-213.

38 Nicol, 213.

embragan los diferentes intervinientes en el proceso de percepción-recepción del proceso estético:

En el ensayo, los pensamientos aparecen como radiantes y aislantes. En la teoría son conductores y aglutinantes. La filosofía sistemática es un cosmos, y de él cabe decir lo que Anaxágoras decía del macrocosmos: que hay una parte de cada cosa en cada cosa. Pero antes de producir esta integración, el trabajador científico de la filosofía va guiado en su búsqueda por alguna idea germinal. La vocación se manifiesta al principio como una fuerza poderosa, pero ciega, como un impulso sin regla directriz, como un afán de pensar ideas que está vacío de ideas por completo. Luego, más o menos tempranamente, empiezan a surgir, no las ideas, pero sí unas predilecciones temáticas, unas afinidades todavía nebulosas. Y digo que estas afinidades y predilecciones temáticas, cuando cristalizan y se definen, constituyen algo así como una vocación personal de pensamiento, dentro de la vocación genérica de la filosofía³⁹.

El *ensayo lírico* es la hibridez creativa que conjunta disímiles nociones de verdad que fluctúan entre la racionalidad y la patemia, o a mejor decir, el sujeto en la integralidad de su ser y la facultad de expresar sus percepciones de la realidad a partir del discurso literario. Las formas de estructuración estética son desbordadas por el orden simbólico, e indistintamente, desde la narrativa, la lírica o el ensayo mismo se puede articular fundamentaciones que expliquen la posición estética de los autores frente a cualquier escuela, modalidad o expresión literaria; aún más, convirtiendo sus textos estéticos en formas reflexivas-simbólicas para pensar desde el sujeto y su confluencia en el discurso literario que indudablemente crea una perspectiva hermenéutica.

39 Nicol, 266.