

# EL ENSAYO EN LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS<sup>1</sup>

CARLES BESA CAMPRUBÍ  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

## 1. PREÁMBULO

No sólo por su libertad formal y temática, sino también por su ideología –en tanto su advenimiento se produjo en gran medida como reacción hostil hacia los géneros establecidos–, el ensayo es un caso ejemplar de visibilidad de la problemática genérica. Es un caso límite, cuando no un punto ciego, en cualquier toma de posición del pensamiento literario, que desde Aristóteles hasta nuestros días se ha sostenido sobre los pilares de la teoría de los géneros.

Para comenzar, en el siguiente apartado me hago eco de la propuesta de Gérard Genette de la necesidad de una poética complementaria a la poética tradicional que permite dar cuenta del ensayo integrándolo en la “dicción condicional”, gracias a la cual se extiende a la prosa no ficcional el ámbito de la literariedad –hasta entonces reducido a los géneros que podían encontrar acomodo en el sistema tripartito conformado por la épica, el drama y la lírica–. En el apartado 3 hago una revisión de las construcciones teóricas que se han enfrentado al problema del ensayo como género, ya sea por medio de las nociones de “mestizaje” y “excentricidad”, o bien considerándolo como un “antegénero” o un “cuarto género”. Finalmente, en las conclusiones razono a propósito del intento fallido de la teoría a la hora de aprehender el ensayo, un fracaso puesto de relieve por la

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación "Historia y análisis del ensayo literario en España, 1923-1975" (FFI2009-11335).

ósmosis entre el discurso teórico y su objeto, y aludo al desafío que plantea a la teoría de la literatura el relevo de un pensamiento del género por un pensamiento de la literariedad.

## 2. EL ENSAYO COMO GÉNERO CONDICIONALMENTE LITERARIO

Con la publicación en 1991 de *Fiction et diction*, Genette propone un ensanchamiento decisivo de la poética que hará posible la incorporación a la literatura del vasto campo de la prosa no ficcional (textos históricos y filosóficos, literatura epistolar, ensayos y otros géneros pertenecientes a la prosa factual con funciones de verdad diversas), en gran parte ignorada hasta entonces por la teoría literaria. Recordemos que Genette reconfigura el espacio de la literariedad según una doble distinción: entre ficción y dicción, por una parte, y entre constitución y condición, por otra.

El primer binomio se refiere a los dos modos que tiene un texto de ser un objeto literario: puede serlo por ficción, es decir, por un efecto temático (su contenido o materia); o bien por dicción, o sea, por un efecto de estilo o de *valoración* de este estilo. El criterio temático es el que, desde Aristóteles, prioriza la noción de ficción para definir la literatura: en la ficción, el uso del lenguaje libera un placer desinteresado, estético (Kant), pues está desligado de las constricciones axiomáticas o pragmáticas (entrar en la ficción es salir del campo ordinario del ejercicio del lenguaje). El criterio formal (“remático”, propone Genette), en cambio, no será objeto de auténtico interés por parte de las poéticas hasta el romanticismo alemán.

En cuanto al segundo binomio, Genette contrapone las poéticas *constitutivistas* o esencialistas (cerradas), que consideran como incuestionable y universalmente perceptible la literariedad de ciertos textos, a las poéticas *condicionalistas* (abiertas), que se interrogan acerca de las condiciones concretas que hacen que una obra, sin haber sufrido la menor modificación interna (en forma o en contenido), pueda pasar a ser considerada como literaria. Las primeras intentan delimitar aquello que en los textos es la marca específica y permanente de su pertenencia a la literatura, mientras que las segundas se interrogan sobre las circunstancias fluctuantes que determinan la adquisición del estatuto de objeto literario. El régimen constitutivo se basa en un complejo de intenciones, convenciones genéricas y tradiciones culturales diversas, mientras que el régimen condicional depende de una apreciación estética subjetiva.

El ensayo no entra en los marcos estrechos de las poéticas esencialistas, sean de inspiración aristotélica (las cuales apoyan su definición de la literatura en criterios temáticos), o bien de base formalista. Las primeras reducen la literatura al campo de la ficción mimética (recordemos que para Aristóteles “el poeta debe ser poeta de historias más que de metros [versos], puesto que lo es por razón de la representación, y lo que representa son acciones”), que la *Poética* vertebraba en los géneros tragedia, comedia, epopeya y parodia. Si bien la reducción de la literatura al campo de la mimesis permite integrar en ella los géneros que en el futuro satisfagan este criterio (como la novela), presenta el inconveniente de dejar en suspenso la cuestión de los géneros no ficcionales, sean líricos o de índole argumentativa. Estos no son miméticos: el ensayista sería como el poeta cuando habla “en nombre propio”; no “re-presenta”, no “simula”, no hace ninguna transposición de la realidad, y menos aún crea un nuevo “mundo posible”. Por eso ni el poeta ni el ensayista tienen derecho de entrada en la *Poética*. El paso, a finales del siglo XVIII y bajo el impulso de Schelling, Schlegel y Novalis, de una poética basada en criterios temáticos a una poética formalista trae consigo un cambio radical de los criterios de definición de la literatura: con los románticos alemanes y después los formalistas rusos, los criterios ficcionales pierden su hegemonía en beneficio de la consideración de un estado del lenguaje caracterizado por su autosuficiencia y su intransitividad. Como es sabido, uno de los mayores efectos de esta nueva poética (después de una seria reinterpretación de la poesía por parte de los románticos) es la reorganización de la clasificación de los géneros literarios en la tríada que integra la lírica (excluida de la poética aristotélica) al lado de la épica y el drama, que pasan a ser considerados menos “puros” por obedecer a criterios formales menos rigurosos. Con mayor razón, el ensayo se encuentra de nuevo relegado a los márgenes de la literatura en los que permanece la prosa no ficcional: por su transitividad, poca distancia lo separa a priori del lenguaje con finalidades informativas, o a lo sumo persuasivas. Ni ficcional, ni tampoco “poético”, al ensayo no se le asigna tampoco casilla alguna en la nueva cartografía de los géneros.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Es del mayor interés, en este punto, recordar la distinción que estableció Hegel entre los que denominó “géneros prosaicos” y “géneros poéticos”. Los primeros incluyen las creaciones de lenguaje no poético, como la historiografía y la oratoria, y los segundos están formados por la épica, la lírica y la dramática. Debido a que el ensayo guarda ciertas relaciones con la oratoria (aunque también presenta ciertas

Sin embargo, quizá podría dar cuenta de él el segundo régimen de literariedad, el régimen condicional, que da cabida a la dicción en prosa no ficcional. Si la literatura de ficción se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, la literatura de dicción, sea prosa o poesía, lo hace por su estilo, criterio por excelencia de las literariedades condicionales. Una literariedad relativa, *atencional* y no *intencional*, subordinada pues a una relación entre el texto y el lector, y que por lo tanto no puede reivindicar ninguna universalidad.<sup>3</sup> Otra cuestión es la coexistencia de ficción y dicción en un mismo género, sobre la cual el propio Genette expresa sus reservas en su artículo “Fiction ou diction” (2003): en un cuento o una tragedia la relación de ficcionalidad es *superior* a la relación de *diccionalidad*, puesto que el interés por la intriga, cuya referencialidad es puramente interna al texto, atempera la atención por la forma (el caso de la poesía y su estatuto diccional y/o ficcional es todavía hoy objeto de controversia); inversamente, la literariedad condicional de una biografía, unas memorias o un ensayo explica que estos géneros provoquen más que las obras ficcionales una estimación estética.

En el caso del ensayo, pues, parece claro que la determinación de su estatuto debe ser objeto de una poética condicionalista, la única capaz de acoger textos cuya pertenencia a la literatura no es un rasgo esencial (en el sentido de que este rasgo no es “dado” por la institución literaria), pero que pueden ser interrogados a la luz de la función poética jakobsoniana (en un sentido lato, por supuesto). De este modo, pueden ser “recuperados” para la literatura textos en principio escritos para la moral, la filosofía o la religión de autores tan diversos y dispares como Platón, La Rochefoucauld, Michelet, Sade, Fourier o Loyola —es lo que hace Roland Barthes en su estudio sobre

---

diferencias), podría relacionarse con esos “géneros prosaicos” de Hegel. Remito para ello a Pedro Aullón de Haro (1992: 101-102).

<sup>3</sup> Evidentemente, esta literariedad condicional no es necesariamente una atribución individual, pues en muchos casos parte de un consenso colectivo. La intencionalidad que preside a la decisión de leer un ensayo (no como obra concreta, sino como obra perteneciente al género del ensayo) no depende únicamente del autor (del hecho de que este “señale” su obra como ensayo), sino de todas las instituciones del campo literario: el autor y el lector, claro está, pero también el editor, el crítico, el profesor, el erudito, el bibliotecario, etc., todos ellos con un papel más o menos activo, por su función legitimadora, en la construcción de un objeto estético. Donde podríamos no ver más que una serie de instancias por debajo del texto ensayístico, debemos quizás reconocer a coautores, desde arriba, del objeto literario llamado “ensayo”.

los tres últimos (estudio que por cierto se asemeja mucho más a un ensayo que a un tratado).

Aunque aparezca como una posibilidad ciertamente muy ventajosa al permitir reformular ciertas cuestiones peliagudas de la poética, Genette previene contra una generalización desmedida del condicionalismo, el cual no sustituye la poética constitutivista ni compite con ella, sino que la complementa. Algunos textos son constitutivamente literarios, y no tienen por qué dejar de serlo: ante una novela, una comedia o un soneto, el juicio estético o del gusto es impertinente cuando es positivo (\*“esta comedia es literaria porque me gusta”) o ineficaz cuando es negativo (\*“esta comedia no es literatura porque no me gusta”). Por mucho que los lectores de Almudena Grandes, Arturo Pérez Reverte o Rosa Montero no sean (siempre) los de Woolf, Sebald o Vila-Matas, sus obras cumplen (aproximadamente) la misma función. La literariedad de estos textos es una propiedad establecida de antemano por la institución literaria que el lector “recibe” y “acepta”, aunque naturalmente nuestra recepción puede hacer evolucionar esta institución y modificar sus pilares fundadores (actualmente, nadie en su sano juicio pensará que un texto constitutivamente literario es, *per se*, más válido que un texto condicionalmente literario: el hecho de que ningún juicio de valor pueda negar que una tragedia sea literatura no impide que haya buenas y malas tragedias). Tan solo ante un texto que escapa al análisis constitutivista la apreciación estética puede convertirse en un criterio de literariedad. Adoptando la perspectiva de Jean-Marie Schaeffer, quien en el apartado “Estética y arte” de su obra *El arte de la edad moderna* matiza desde la pragmática las tesis de Genette (Schaeffer, 1992: 466-476), podríamos decir que el gozo estético viene “en segundo lugar” (más que “subsidiariamente”, que es lo que da a entender Genette) en la literatura constitutiva (instituida como tal “después” del gesto que funda su carácter artístico) y “en primer lugar” en la literatura condicional. Pero se advertirá que este primer lugar es también el “único lugar” –un lugar precario, pues–, ya que a partir del momento en que es el placer estético lo que instaura pragmáticamente la literariedad de una obra, se supone que no hay mala obra: un ensayo que no me gusta no sólo es un mal ensayo, no es tan siquiera un ensayo (en el apartado 3. 4 hablo de la solución propuesta para esta aporía).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Otra cuestión, sin duda no menor, es la relación entre la emoción estética y la función utilitaria (demostración histórica o filosófica, reflexión política o artística,

### 3. TEORÍAS DEL ENSAYO COMO GÉNERO

La heterogeneidad de los textos que componen el ensayo y su resistencia o rechazo a pertenecer a ningún género repertoriado, lejos de haber frenado la emergencia de teorías del ensayo como género, parece haberlas estimulado (a partir del romanticismo alemán y la eclosión del pensamiento teórico a que este dio lugar). Las respuestas a la pregunta acerca de qué es el ensayo pueden ser distribuidas en cuatro grandes conjuntos (sigo en ello a Langlet, 1995: 92-172), dentro de los cuales se distinguen dos perspectivas principales (Macé, 2005: 135). Para quienes lo definen como un género mestizo (3. 1), un género apátrida (3. 2) o un antegénero (3. 3), el ensayo parece más bien un “no género”, un “género débil” cuando no un “mal género” –una categoría de socorro: este texto es un ensayo porque no es nada más, con la posibilidad de convertir esta peculiaridad en virtud o en carencia–. Para quienes lo caracterizan, en cambio, como un cuarto género –o un cuarto modo, para ser más exactos, al lado de los modos épico, lírico y dramático–, el ensayo es más bien un “género fuerte” que obliga a una drástica reconfiguración del campo literario y de la idea misma de literatura y de lo que esta puede o debe abrazar.

#### 3. 1. El ensayo como género mestizo

La resistencia del ensayo a adoptar ninguna norma de escritura en particular determina una apertura que no excluye a priori forma alguna y que favorece entre ciertos teóricos un pensamiento de lo mixto que se plasma en la búsqueda de afinidades electivas entre el ensayo y los demás géneros. Es significativa, en este sentido, la

---

etc.). Schaeffer sugiere que el ensayo reclama precisamente la atención estética como condición de posibilidad del desarrollo de su potencial epistemológico (“en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral”, decía Sartre). Más aún, la invitación del ensayo a la atención estética formaría parte de su función utilitaria: “la recepción estética de un objeto muy bien puede acompañar al uso más utilitario: puedo dirigir mis plegarias a un cuadro que represente un santo, apreciando las cualidades estéticas de la obra; puedo estudiar a Michelet para conocer la historia de la brujería extrayendo placer estético de su texto. Si a veces es difícil abordar las dos actividades a la vez [es lo que sugiere Genette] se puede en todo caso cambiar fácilmente de una a otra, lo que sin duda no sucedería si la función práctica fuera incompatible con la experiencia estética” (Schaeffer, 1992: 475). En el caso del ensayo, Schaeffer había precisado que esta “función práctica” viene a ser “su finalidad comunicativa [...] denotativa y no estética” (p. 471).

profusión de “formas próximas” o afines, tanto ficcionales como no ficcionales, con las que se ha comparado o de las que se ha distinguido el ensayo. En calidad de texto no ficcional, el ensayo suscita su confrontación con los textos científicos, filosóficos y periodísticos que, como el tratado, el panfleto, la biografía, el artículo o el folletín, hablan del mundo sin filtrarlo a través de la creación de un nuevo mundo posible, lo que por tanto sitúa el ensayo, en mayor o menor medida, en el campo de los discursos de realidad.<sup>5</sup> Pero, como se distingue visiblemente de estos géneros por su ambición estética, se lo compara asimismo con las formas ficcionales de la prosa (del diario íntimo al autorretrato y todos los géneros del vasto ámbito de la literatura del “yo”, pasando por la novela, el poema en prosa e incluso el drama).<sup>6</sup>

Los teóricos que han formulado la tesis del ensayo como género mestizo oscilan entre una valoración positiva que se plasma en el uso de metáforas favorecedoras como la del camaleón o el mosaico, o una valoración peyorativa que subyace en el uso de imágenes despectivas como la del bastardo, la quimera, el popurrí o el cajón de sastre. En su vertiente positiva, el ensayo es el género que utiliza todas las formas y modalidades de los demás géneros en una mezcla que da lugar a un resultado único y particular. En este sentido, el ensayo no sería tanto “un poco de todos los géneros” sino un género con identidad propia

<sup>5</sup> Cabe recordar que la teoría y la crítica suelen contraponer el ensayo cognitivo o ensayo-diagnóstico y el ensayo-meditación. El primero se distingue por un tipo de escritura científica y didáctica, mientras que el segundo está caracterizado por la presencia dramatizada del sujeto de la enunciación y un pensamiento errabundo que cristaliza por lo general en una escritura discontinua y de tono aforístico (Angenot, 1982). Naturalmente, sin menoscabo de las obras mixtas difícilmente encasillables en una u otra modalidad, el único tipo de ensayo que parece merecer el atributo de “literario” es el segundo, no sólo porque es el que permite recurrir a Montaigne como autoridad, sino también porque es el que actualiza y renueva el género gracias a su carácter más experimental. Los intentos de algunos teóricos que, en la estela de Max Bense (1947), agrupan ambas formas en una única categoría o archigénero son a mi modo de ver muy poco convincentes.

<sup>6</sup> En *Idea de la prosa*, por poner un ejemplo, Agamben busca para el pensamiento una nueva “prosa”, y para ello pone a su disposición los recursos de géneros breves como el apólogo, el cuento, la fábula, la adivinanza y otras “formas simples” (Jolles) caídas en el olvido, y cuya tarea fue siempre exponer teorías o hacer revivir una determinada experiencia. Los treinta y tres pequeños tratados de filosofía que constituyen el libro son pues “idilios” en el sentido etimológico del término (pequeña forma o idea, imagen o figura).

gracias precisamente a esta aleación de escrituras diversas, ensambladas en un juego combinatorio que recuerda al de un mosaico, cuyas pequeñas piezas no se pueden distinguir más que de cerca, mientras que el dibujo que forman tan sólo se ve desde lejos. En su vertiente negativa, la mezcla no es sino mezcolanza, enredo y confusión.

En todo caso, como apunta Langlet (1998: 62), una lectura a través de la noción de mestizaje es inagotable y parece frenar cualquier intento serio de encontrar una identidad genérica estable: respetar el mosaico del texto implica negarle al ensayo cualquier valor de veracidad, y salvaguardar a toda costa este valor conduce a reducir lo heterogéneo a un simple ornamento. La consideración del ensayo como género mestizo adolece además de la confusión consistente en desplazar “hacia arriba” el problema de sus características formales específicas. Así, el ensayo es considerado menos como un “género” que como un “modo” o actitud creadora fundamental, puesto que la mayoría de los estudios que se ubican en esta posición sustituyen el ensayo por el “ensayismo” como estado de espíritu, lo cual los aleja de la teoría de los géneros (a no ser que, como veremos en la última sección de este apartado, el ensayo sea considerado como un “cuarto género”, lo que en cierta forma le confiere el estatuto de “género puro” y no mestizo). El recurso constante a la “intención” del autor y a la creación como “actitud mental” (como en Frazer, 1986) permite a estos investigadores sortear la dificultad de la delimitación textual del género, pero ello les aleja de la literatura en calidad de forma verbal (como veremos, la consideración del ensayo como género apátrida y como cuarto género no está a salvo de esta deriva). Esta actitud fomenta la idea de que el ensayo puede acoger (o se puede hallar en) todas las variaciones posibles y todos los formatos de lo literario, idea en sí misma coherente con la hibridación característica del género, pero que da pie a difuminar las disparidades formales entre, pongamos por caso, Montaigne y La Bruyère. O que parece justificar que se entresaquen fragmentos de novelas que pueden merecer la distinción de ser considerados como ensayos, partiendo de la base de que la figura del narrador no sería metafórica (ficcional) en la medida en que puede ser asimilada al yo real del autor.<sup>7</sup> El ejemplo, justamente, de

<sup>7</sup> Es la tesis de Jean-Marie Paquette, quien define el ensayo como un “discours réflexif de type lyrique entretenu par un JE non-métaphorique sur un objet culturel (au sens le plus large)”, precisando después que “la contamination du narratif par le discours de l'essai” es muy frecuente en el siglo XX, en “de nombreux passages des



Proust, quien concibió para el narrador de la *Recherche* un discurso teórico voluntariamente imperfecto e incluso erróneo (puesto que este discurso no siempre se corresponde con el “mensaje” que se desprende de los episodios internos del relato), serviría para probar que las páginas ensayísticas de una novela no deben ser consideradas como discurso “serio”, “sincero” y “autosuficiente”, sino que están, como las demás, al servicio de la ficción (remito para ello a Besa, 1999).

### 3. 2. El ensayo como género apátrida

La teorización por la “atopía” del género considera que la variedad de escritura del ensayo lo sitúa en un espacio indeterminado o fronterizo, un “no lugar” *entre* los demás géneros. Este no lugar no es ningún exilio, sino un espacio de elección: el ensayo está polarizado por los otros géneros, considerados como extremos mutuamente exclusivos y en cierta forma excluyentes, pero no se halla nunca *dentro* de ninguno de ellos, y esta excentricidad es un signo de resistencia ante los discursos fijos y fijados. Esa zona intermedia o tierra de nadie (*Confinium*, dice Bense) en la que se situaría el ensayo permite conceptualizar las tensiones del género ya advertidas por Lukács en su texto programático de 1911: entre prosa y poesía, ciencia y arte, conciencia e inconsciente, el ensayo sólo puede desarrollar su energía y su genio (*Ingenium*) si está en equilibrio entre estos diferentes polos. Así, según Graham Good (1988), el ensayo es un discurso científico aunque su protocolo y resultados acaben siendo desbordados por una actitud estética y subjetiva, y un discurso artístico cuyas conceptualizaciones lo acercan al ámbito de la ciencia: demasiado científico para el arte y demasiado artístico para la ciencia, debe permanecer entre ambos.<sup>8</sup>

---

romans de Proust, de Thomas Mann, de Montherlant”, y que “ce proviement de l'essai dans le narratif” confirma más que infirma su definición (Paquette, 1986: 453-454).

<sup>8</sup> Aullón de Haro propone al respecto lo siguiente: “Una primera especificación del sistema global de segmentación tripartita habrá de representar a los «géneros científicos» en cuanto técnico-formales y de escasa relevancia propiamente lingüística, a los «géneros ensayísticos» en cuanto ideológico-literarios, y a los «géneros artístico-literarios» en cuanto más puramente estéticos. Esta línea de segmentos describe, ciertamente, un horizonte sintagmático de articulación perfecta, sin posibles falsos huecos, una gradación dialéctica que alcanza, de un extremo a otro, desde la mayor especificidad científica a la mayor especificidad artística como grandes

Como se ve, esta perspectiva recupera la tradición epistemológica alemana que conduce a las tesis románticas sobre la literatura como conocimiento. Se trata pues de fundar un género que representaría, en el prisma constituido por todos los géneros literarios, “los rayos ultravioletas” (Lukács) por cómo asocia imagen (el discurso metafórico) y concepto (el razonamiento filosófico). También Musil, en el capítulo 62 del *Hombre sin atributos*, nos ofrece una exposición muy completa sobre el ensayo como género de la indecisión productiva (versión teórico-estética de la renuencia de Ulrich a “fijarse” y comprometerse socialmente), y no deja de ser sintomático de este pensamiento –y también del carácter utópico de la propuesta– el hecho de que descansa sobre una base narrativa (puesto que el elogio del ensayo no deja de ser un capítulo de novela, por mucho que esta novela transforme en gran medida las convenciones del género). Musil apuesta por el ensayo porque dice no querer renunciar a ninguno de los valores de la “ciencia” y de la “literatura”, y rechaza y ridiculiza tanto aquellos que privilegian los sistemas filosóficos como a quienes se inclinan por la mística irracional. Las otras formas de expresión –por oposición al ensayo– desnaturalizan la experiencia de la vida plena convirtiéndola en mala prosa mística (como Rathenau) o en lenguaje científico descarnado (los sistemas filosóficos). El ensayo es en cierta forma un estado de conciencia ideal por su combinación de exactitud e inexactitud, precisión y pasión, lo que recuerda el ideal lukacsiano del ensayo en calidad de “existencia intelectual vivida”. Sería una traición a su esencia tanto buscar en él las ideas, obviando su sustancia verbal, como limitarse, inversamente, a considerar los ornamentos del estilo: en el primer caso no quedaría de él más que “el delicado cuerpo colorado de una medusa extraída del agua y echada en la arena”; en el segundo, acabaría reducido a “un secreto”, “una música en la que prevalecen los sonidos del arpa y los suspiros disimulados” (Musil, 1988: 309-310).

En su famoso texto “El ensayo como forma”, Adorno retoma, aunque con más acritud, las tesis de Musil, en un intento por transformar el ensayo en un lenguaje capaz de dar solución al problema de una vida dividida. Entre arte y ciencia –“intuición y concepto”, “imagen y signo” (Adorno, 2003: 15)– el ensayo tendría

---

alternativas de la expresión de la actividad cognoscitiva humana” (Aullón de Haro, 1992: 103).

por cometido superar la hegemonía tanto del uno como de la otra. Si la conceptualización abstracta vacía los conceptos de su vida, cierta filosofía de la existencia no conduce más que a una peligrosa irracionalidad poética. Las metáforas de la música y de la danza desarrollan plenamente la idea de un equilibrio entre rigor y abandono, inspiración y construcción.<sup>9</sup>

Entre los teóricos-ensayistas más recientes, quizás sea Barthes quien mejor representa el pensamiento y la práctica del ensayo como forma atópica o excéntrica, “intratable” e “imposible”, y ello desde *Mythologies* (1957). Un escritor, afirma Barthes en su Lección inaugural en el Collège de France –en la que precisamente se posiciona como escritor que “n’[a] produit que des essais” (Barthes, 1978: 7)–, debe tener la testarudez del vigía que se encuentra “à la croisée de tous les autres discours, en position *triviale* par rapport à la pureté des doctrines”, precisando acto seguido que “trivialis” es el atributo etimológico de la prostituta “qui attend à l’intersection de trois voies” (Barthes, 1978: 25-26). Se percibe aquí la idea coetánea del libro-rizoma de Deleuze y Guattari, la asociación entre la atopía y el desplazamiento, y la fascinación por los lugares en los que uno no se queda, que teorizaría unos años después Marc Augé<sup>10</sup>.

Ubicar el ensayo entre múltiples géneros no es, sin duda, la posición más cómoda. Tampoco es la más transparente por el recurso constante de los teóricos a un metalenguaje demasiado impreciso cuando no ensimismadamente fusional y metafórico. En lugar de definir el ensayo, esta actitud opera en lo que no es el ensayo, de modo que hemos pasado de una teoría del exceso –el ensayo se encuentra en todas partes, como parecen pensar los valedores del ensayo como género mestizo– a una teoría del defecto. En cualquier

<sup>9</sup> Para una “filosofía del ensayo” en clara sintonía con las tesis de Lukács (la forma como vivencia), Musil (el ensayo como respuesta a la crisis del relato y del pensamiento teórico sistemático), Adorno (la forma como errancia), Benjamin (el método como rodeo) y Derrida (la práctica de la deconstrucción como juego más que como método), remito a Francisco Jarauta (1991) y Pedro Cerezo (1991).

<sup>10</sup> Atopía y desplazamiento son asimismo los conceptos con los que Enrique Lynch da cuenta de sus propios ensayos en las “Pistas” introductorias a sus “merodeos” (Lynch, 1990). Lynch define en efecto sus ensayos –retóricos más que teóricos según el propio autor– como incursiones “erráticas” y “sin rumbo fijo” “en una tierra de nadie”, “protocolos de una marcha”, “rastros borrosos de un tránsito permanente por regiones que siempre recuerdan a un espacio de frontera”, “tentativas desde una metateoría sin anclajes” (Lynch, 1990: 15).

caso, esta renuencia del ensayo a ocupar una posición determinada invita a la teoría a cuestionar la existencia y el fundamento de las zonas bien delimitadas, y por tanto, el cuestionamiento se extiende a las bases mismas de la poética aristotélica, que distribuye los géneros en compartimentos comunicados.

### 3. 3. El ensayo como antegénero

El “otro lugar” del ensayo es pensado por algunos teóricos no ya como un límite o un margen, sino como un “más acá” de los géneros, un género anterior a los géneros, en tanto reserva de invenciones formales y posibilidades estilísticas. El ensayo es pues aprehendido como matriz, laboratorio o caja negra de los otros géneros, concebidos menos como instrumentos de clasificación –el género como horizonte de producción y sobre todo de recepción– que como “ensayos polarizados”, es decir, especificaciones de una posibilidad de escritura entre otras presentes ya en estado bruto en el ensayo. En algunas formulaciones claramente peyorativas (Morot-Sir, 1982), el ensayo es imaginado como el “invasor” de los géneros establecidos (en especial de la novela desde finales del XVIII), hasta el punto de hacerlos peligrar o incluso estrangularlos, por lo que es enjuiciado fácilmente como un factor de disolución o un principio de entropía del orden literario. En otros autores, en cambio, el ensayo es un factor de resistencia positiva frente al sistema tradicional de los géneros: es el caso de Michel Beaujour (1980), quien aborda el ensayo al abrigo de la noción de autorretrato.

La formulación quizás más original y sugerente es la de Réda Bensmaïa, basada en su tesis doctoral sobre la retórica del ensayo en Montaigne, Nietzsche y Barthes. Bensmaïa entiende el ensayo como el género de la autogeneración, una escritura “d’avant le genre et la généricité elle-même [...], la matrice de toute généricité possible” (Bensmaïa, 1986: 124), y los demás géneros como realizaciones históricamente determinadas de lo que se encuentra en potencia en el ensayo.<sup>11</sup> Para este especialista en Barthes, el ensayo sólo puede

<sup>11</sup> En el extremo opuesto, Marielle Macé considera que el ensayo se hallaría no más acá sino más allá de los géneros, porque no es el modelo sino la “sombra” de las otras especies de la prosa, “la retombée de leur transformation, un refuge pour certaines fonctions et certains effets après l’affaiblissement de la structure des genres reconnus (un journal qui perd sa composition chronologique, une lettre qui n’est plus adressée, un traité qui assouplit les formes de son argumentation...)”

explicarse con la ayuda del concepto de Texto –alejado de las nociones falsamente nucleares y centralizadoras de tema, estilo, autor, obra o lector, y sin duda de mayor calado explicativo–, atendiendo al juego de los procedimientos o protocolos de producción y de enunciación que lo constituyen como tal. Consciente de estos procedimientos, el ensayista domina el cuño retórico para esquivarlo:

C'est en fait cette conscience de la présence silencieuse et insistante des Lieux Communs, du caractère incontournable de l'Encyclopédie, des Fonds et des Images qu'utilise la Mnémotechnique rhétorique qui détermine tout ce luxe d'inventions formelles, et la fièvre avec laquelle l'essayiste contribue sans relâche à contourner le 'mur' que toutes ces figures rhétoriques opposent à toute invention (Bensmaïa, 1986: 81).

Para comprender este “lujo” –gozoso y no caótico o anárquico como en Morot-Sir–, hay que tener en cuenta que cada procedimiento del ensayo pretende inscribir las palabras fuera del código, para que el sentido “no cuaje” (Barthes) demasiado pronto y el texto no se adhiera a ningún género. El ensayo no razona “per articulatio” sino “per acumulatio”, y su dificultad no estriba ni en la Invención ni en la Disposición, sino en la Complicación. En conclusión, el ensayo “n'est pas *un* genre comme un autre, et peut-être pas un *genre* du tout: d'abord parce qu'il n'en est pas un, mais aussi parce qu'il n'obéit pas à la règle du jeu, à la règle rhétorico-juridique des genres: en effet, dans l'essai, il ne s'agit ni de raconter, ni d'édifier, ni d'instruire, mais, peut-être, de provoquer des événements” (Bensmaïa, 1986: 124).

### 3. 4. El ensayo como cuarto género

El proyecto sin duda más radical de integración del ensayo a la teoría de los géneros es la creación de una cuarta categoría –el ensayismo o “modo ensayista”– al lado de los modos épico, lírico y

---

(Macé, 2005: 140). Ya Steiner, unos años antes, había advertido que las energías y estímulos de una forma literaria arraigada pero en declive como la novela “no se dispersan rápida ni enteramente”, sino que “sirven de acicate para las nuevas modalidades”, entre las que Steiner destaca las biografías modernas y los escritos de historia como textos representativos de una “poética del documento o postficción (Steiner, 1965: 120-121). En este sentido, se puede entender el ensayo como una derivación anómala (pero prevista o hasta cierto punto previsible) de los géneros canónicos; para esta cuestión –con respecto al género de la biografía– remito a Besa (2013).

dramático. Esta posición no parte ya de la hibridación, la marginalidad o la anterioridad del ensayo, sino que intenta constituirlo como un género de pleno derecho que podría alojar un corpus histórico ignorado por las poéticas pero confirmado por los hechos y que es urgente tener en cuenta. Este empeño de dar al ensayo el lugar que le corresponde es en gran parte la consecuencia natural de la ampliación del ámbito de la literariedad. La tripartición común de los modos que hasta hace poco ha servido como cauce de organización de la literatura trae consigo la imagen de una “literatura restringida” que no abarca todas las posibilidades que tiene un texto de ser literario. Van en este sentido tanto la propuesta de ampliación del canon de John A. McCarthy (1989: 12-20) como la de una “extended literature” de Claire de Obaldia (1995: 25).

Un repaso de la bibliografía sobre el tema permite entrever dos líneas de pensamiento complementarias: (1) la consideración del ensayo como modalidad general de la creación literaria, y (2) un nuevo enfoque sobre el concepto mismo de género.

En cuanto a (1), lo que se ha venido subrayando desde los años ochenta del siglo pasado (en gran parte gracias a la repercusión de *Introduction à l'architexte* de Genette, publicado en 1979) es el carácter polivalente del nombre genérico “ensayo”, término que, según el ángulo de observación, designa un tipo de texto particular (*species*) o bien una modalidad general de la creación literaria (*genus*), en cuyo caso sería más apropiado el uso del vocablo “ensayismo”. Entre los investigadores se observa muy a menudo la confusión entre el ensayo como género concreto o especie literaria particular –cuyo estudio requiere el análisis de las similitudes y diferencias con respecto a otros géneros– y la norma ideal construida por el teórico, cuya atención se centra entonces en el examen de los rasgos abstractos a los que se subordinan las realizaciones particulares del género. Sin duda, como ha mostrado Genette, la solución modal o reinterpretación romántica del sistema aristotélico de los modos de enunciación, desfigurado en un sistema de géneros con el fin de incorporar la lírica al lado de la épica y el drama, no escapa a las contradicciones y nos conduce a un terreno antropológico que se aleja de la literatura. No es menos cierto que la confusión metodológica entre modo y género se da también en el estudio de los modos lírico, épico y dramático y su relación con sus realizaciones genéricas específicas (la poesía, la novela, la tragedia, la comedia y sus variantes y subgéneros). No obstante, en el caso de un género condicionalmente literario como el

ensayo, la confusión o solapamiento entre modo y género le hace un flaco favor: para muchos, como decía en el apartado anterior, un “mal ensayo” no es objeto de consideración –no entra en el campo de los “verdaderos ensayos”, o deja de ser considerado como ensayo–, lo que no sucede en el caso de los géneros constitutivamente literarios: un mal poema o una mala novela no dejan de ser un poema y una novela (es decir, especies dentro de las categorías de la lírica y la épica), puesto que en estos casos no opera el gusto como criterio de literariedad.

Parece pues, como opina McCarthy (1989: 58), que el único objeto de una teoría del ensayo como género es el ensayismo. Crear para el ensayo una cuarta casilla al lado de la tríada canónica de los modos permite pues subsumir textos infinitamente variados dentro de una esencia o una naturaleza de carácter más abarcador. En el ámbito hispánico, esta posición ha sido defendida por M<sup>a</sup> Elena Arenas Cruz, quien reúne bajo el marbete de “género argumentativo” clases de textos que “han servido durante siglos como cauce de comunicación para la reflexión más o menos crítica de la cultura” (Arenas, 1997: 27). Entre estas clases de textos Arenas incluye manifestaciones tan diversas y de tan distinto grado de literariedad (hay que convenir que algunas de ellas no son, propiamente, literarias) como el ensayo, el discurso, el tratado, la epístola, el diálogo, la glosa, el prólogo, la miscelánea o las paremias (Arenas, 1997: 29-30). Como se ve, el cuarto modo no se sitúa en el mismo plano (o “al mismo nivel”, como sostiene en cambio Arenas) que los demás modos: la naturaleza condicionalmente literaria del ensayo y su carácter referencial (por muchas reservas que suscite este carácter entre los defensores del ensayo como ficción, entre ellos Frye en su *Anatomía de la crítica*)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Incluso en la lírica y en el ensayo, sostiene Frye en *Anatomy of Criticism*, “the writer is to some extent a fictional hero with a fictional audience, for if the element of fictional projection disappeared completely, the writing would become direct address, or straight discursive writing, and cease to be literature” (Frye, 1967: 53). Richard M. Chadbourne se pregunta con razón si cada uno de los “cuatro ensayos” de Frye (como reza el subtítulo de su famosa obra) es también una ficción o “estructura verbal autónoma” (definición general que da Frye de la literatura, válida también para el ensayo), sugiriendo que ello comprometería gravemente su valor crítico (Chadbourne, 1983: 140). Todo parece indicar que, en virtud de un presupuesto aristotélico que asocia inextricablemente literatura y ficción, la existencia de textos no ficcionales y sin embargo manifestamente “literarios” ha llevado a algunos teóricos a considerar como ficción el propio lenguaje. Como ya he apuntado en más de una ocasión, en el caso del ensayo esta perspectiva conduce a

lo sitúan en una posición aparte. Así, en *Los géneros literarios: sistema e historia*, Huerta Calvo, consciente de la importancia del ensayo pero reconociendo su carácter “subsidiario” con respecto a los géneros líricos, narrativos y teatrales, reserva a los “géneros didáctico-ensayísticos” el último capítulo (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 218-230), no sin reconocer que “no deja de ser arriesgado abrir la tradicional clasificación ternaria de géneros a un cuarto género teórico e histórico”, más aún si se tiene en cuenta que “son también muy variados, en constitución formal e ideológica, los subgéneros que podemos alojar en este grupo” (p. 220).<sup>13</sup> Este carácter excéntrico del ensayo explica que, por ingeniosos que sean, los estudios comparativos entre el ensayo y los modos épico, lírico y dramático son metodológicamente incongruentes (y suelen revelar no pocos prejuicios críticos). Unos pocos ejemplos permitirán dar cuenta de ello.

En cuanto a la confrontación entre los modos ensayístico y épico, Graham Good (1988) estima por ejemplo que el ensayo es “la novela de la idea”, el relato de un razonamiento cuyos personajes no son sino las impresiones, sentimientos y conceptos del ensayista, los cuales se desarrollan a base de giros argumentativos (peripecias) conducidos por un narrador-ensayista implicado en su aventura. La fórmula lapidaria de Juan Marichal, según la cual el ensayista reflexiona *en situación* y el novelista *construye* una situación (Gracia y Ródenas, 2008: 166), clarifica como pocas las diferencias entre uno y otro, y de paso invita a pensar que la homología entre los modos épico y ensayístico es una “fantasía” teórica interesada cuya función

---

poner entre paréntesis su carácter referencial; al respecto, Langlet subraya con tino que “Tout se passe [...] comme si le fait de style (‘l’opacité du langage’) renvoyait le texte à la ‘fiction’ *donc a la littérature*: mais si la littérarité de l’essai y trouve sa place, sa valeur de discours non-fictionnel devient alors un vrai problème” (Langlet, 1995: 180, en cursiva en el texto; bibliografía sobre la cuestión en la nota 24).

<sup>13</sup> En el primer capítulo de la obra, García Berrio aboga por el sistema genérico tripartito, considerado como “el resultado natural del despliegue dialéctico a partir de una polaridad dual” (p. 59) conformada por la lírica y el drama –respectivamente, diégesis sintomático-expresiva y mimesis representativo-comunicacional, siendo la épica la síntesis o compromiso entre una y otro–. García Berrio matiza así su clasificación anterior en *La Poética: tradición y modernidad* (García Berrio y Hernández, 1988: 157-158), donde añadía a la tríada clásica el “género argumentativo literario”, constituido por otros géneros de prosa como la argumentación ensayística, la prosa doctrinal y la oratoria. El trabajo de Arenas se sitúa bajo esta primera perspectiva.



es la de legitimar el ensayo rentabilizando en su favor los rasgos del modo épico (o a la inversa, aunque el modo épico goza de muy buena salud desde hace siglos, y además aprendió muy pronto a legitimarse a sí mismo). De la misma forma que no es puro trabajo del lenguaje sobre sí mismo (como tienden a pensar quienes lo asimilan al modo lírico), el ensayo tampoco es creación de un mundo ficticio, porque es imposible desligarlo de su función referencial.<sup>14</sup> De todas formas, la búsqueda de una homología entre los modos es seguramente más convincente (y en todo caso menos aventurada o temeraria) que el propósito de borrar las fronteras entre ellos o incluso de integrar un modo dentro de otro, como dan a menudo la impresión los estudios dedicados a rastrear el componente épico (o lírico, o dramático) del ensayo –afán inverso al empeño por descubrir el componente ensayístico de los demás modos–. Como ya he sugerido, estos estudios ignoran demasiado a menudo el carácter no ficcional del ensayo, y a la inversa, el carácter ficcional de los otros modos.

Por mucho que en el caso de la poesía la ficcionalidad sea más tenue o menos patente que en los demás géneros, no parece procedente asimilar el ensayo al modo lírico. Es la tesis de Eleanor Risteen Gordon (1989), quien parte de la idea de que el ensayo participa del fenómeno de la ficcionalización del sujeto enunciativo (“fictional I”), soslayando con ello que en el ensayo la inscripción del sujeto en el texto está en general al servicio o va acompañada de la comunicación de un cierto saber sobre el mundo.<sup>15</sup> Por no hablar del

<sup>14</sup> Es significativo, en este sentido, el enojo de Scott Russell Sanders al tener conocimiento de que en un curso de escritura uno de sus ensayos había sido presentado como una ficción (cito a Langlet, 1995: 453, n. 34). Esa reconversión del ensayo en ficción es sin duda una de las tentaciones más pertinaces de la crítica.

<sup>15</sup> Que el discurso del ensayo sea más o menos “lírico” –e incluso “irracionalista”, como lo atestiguan ciertas formas modernas o posmodernas del género (Gracia y Ródenas, 2008: 148-149)– no prueba, en absoluto, que el Yo del ensayo sea ficcional. En cuanto al objeto cultural como tema del ensayo, remito al estimulante artículo de Macé (2008), en el que argumenta que el ensayo es un taller de lugares (comunes y menos comunes) irrigado por una dinámica de lo memorable. Se suele escribir un ensayo en relación con (o incluso contra) una “posición sabia” previa; no en vano, dice agudamente Macé, uno lee un ensayo con un lápiz en la mano, para subrayar y extraer ideas “disponibles”, útiles quizás en un futuro. Asimismo, decía ya Adorno, en sintonía con Lukács, que el ensayo es una “especulación sobre objetos específicos, culturalmente ya preformados” (Adorno, 2003: 12 y n. 2 para una declaración de Lukács en el mismo sentido). Como afirma muy bien Starobinski (1998: 40), el ensayo no puede ser “invención de un lenguaje propio” (poesía) sin ser a un tiempo “comprensión del lenguaje del otro” (ciencia),

hecho de que las constricciones formales de la poesía en relación, por ejemplo, a los fenómenos del retorno de la rima o la recurrencia métrica no son comparables a los “efectos poéticos” que puede perseguir el ensayo por medio de las repeticiones temáticas y otros hallazgos análogos, cuyo carácter aleatorio poco tiene que ver con los mecanismos que regulan la rima y el ritmo poéticos. La “dignidad” de la que algunos especialistas han querido dotar el ensayo integrándolo en la lírica (recurriendo si cabe al *furor poeticus* y a l’“allure poétique” que reivindica Montaigne en y para su propia obra), sin menoscabo de la ostensible “dimensión poética” de buena parte del ensayo moderno y contemporáneo, no parece tener justificación más allá del carácter metafórico de formulaciones de este tipo (es, simple y llanamente, un abuso de lenguaje).

No parece menos arbitrario acercar el ensayo al modo dramático sobre la base de que en su autorretrato el ensayista procede a una “escenificación” de sí mismo. Kenneth Burke sugiere por ejemplo que el “essayistic treatise” puede ser recibido “as a kind of Hamletic soliloquy, its rhythm slowed down to a snail’s pace, or perhaps to an irregular jog, and the dramatic situation of which it is a part usually being left unmentioned” (Burke, 1973: 103). Por evocadora que sea, la comparación del ensayo con el monólogo dramático no va más allá de la ilustración figurada, y en todo caso pasa completamente por alto la semiótica del lenguaje y el universo teatral y escénico.<sup>16</sup>

Con respecto al nuevo enfoque sobre el concepto de género al que me refería en el segundo párrafo de este apartado (2), McCarthy muestra muy bien que no se trata de describir el ensayo como un género que reúne o combina propiedades de otros géneros o que presenta rasgos inéditos o específicos, sino de subrayar otra forma, de índole no exclusivamente textual, de determinar las características de un género. En efecto, por oposición a los modos lírico, épico y dramático, que ponen en juego, sobre todo, una relación entre el enunciador y su objeto (cuestión de índole mimética), lo que establece el ensayista es una relación singular con su texto y con su público —o,

---

pues para “darse a leer” (ser él mismo una obra), tiene que “leer el mundo”: no hay “audacia aventurera” ni “fuerza actuante de la palabra” sin una “hermenéutica”.

<sup>16</sup> El lector encontrará en *Elements of the Essay*, de Robert E. Scholes y Carl H. Klaus (1969), un intento característico por reconducir el ensayo a cada una de las modalidades de la tríada canónica. En efecto, en los capítulos “The Essay as Story”, “The Essay as Poem” y “The Essay as Play” los instrumentos metodológicos son los que corresponden al análisis del relato, la poesía y el drama respectivamente.

para ser más exactos, con su público *a través* del texto (cuestión de índole comunicacional que han puesto de relieve las teorías de la recepción en las que se inspira McCarthy), pues lo que cuenta no es tanto “what any particular essays means” sino “what sort of work it should be read as” (McCarthy, 1989: 29). Tampoco iba desencaminado Marichal al advertir que el ensayista “debe sobre todo contar con su público”, con “su auditorio potencial inmediato”, puesto que “se esfuerza por articularse *a sí mismo con* su mundo histórico coetáneo” (Gracia y Ródenas, 2008: 167; en cursiva en el texto).

#### 4. CONCLUSIÓN

“Proteico”, “errático”, “hereje”, “eternamente incoativo”, “metódicamente no metódico”, “sistemáticamente desorganizado”... ¿Cómo definir la esencia de algo que se presenta y se piensa sin reglas, sin condiciones restrictivas o constrictivas, y por tanto no susceptible de una definición criteriológica? Ya sea considerándolo como una mezcla de otros géneros, o bien situándolo entre varios de ellos, antes o después, o incluso asimilándolo a un modo, todas las teorizaciones que acabamos de repasar problematizan en mayor o menor medida la noción misma de género como instrumento de clasificación y de comprensión de la literatura. ¿Es posible delinear las fronteras de una clase textual cuando no puede establecerse ningún factor previo de definición? La dificultad metodológica de base con la que tropieza toda teoría de los géneros –la imposibilidad de decidir lo que pertenece a un género sin saber de antemano lo que es “genérico”, y a la vez no poder estipular qué es genérico sin haber reconocido antes que un elemento dado pertenece a un género concreto– es todavía más insoluble en el caso del ensayo, cuya especificidad consiste en no satisfacer ninguna norma o desafiarlas todas. Hemos observado también cómo todas las teorías plantean, explícitamente o no, cuál es el grado de abstracción que debe tener el nombre del género: ¿debe ser considerado como el etiquetaje de un conjunto de rasgos similares entre varios textos (género “extrínseco”, o régimen de la genericidad *lectorial* o clasificatoria), o bien como una modalidad fundamental de la escritura del texto considerado (género “intrínseco” o modo, según el régimen de la genericidad *autoral*)? La incapacidad o la imposibilidad de proporcionar los criterios que permitirían discernir una unidad temática o formal en los textos susceptibles de

ser agrupados en un mismo conjunto llamado “ensayo” inclina claramente la teoría hacia la segunda opción.

Al término de este breve recorrido, se impone pues la constatación de que la teoría es incapaz de aprehender el ensayo, tal vez porque el ensayo resiste a la teoría cuando no la rechaza abiertamente. Gran parte de las contribuciones al tema se ocupan menos del ensayo como género (a pesar de las expectativas arrojadas por el título y las declaraciones metaliterarias internas en el mismo sentido) que de su epistemología y los factores mentales que presiden su creación (son un claro paradigma de esta tendencia los textos críticos del ámbito germánico, que tienden a vincular el ensayo con cierta metafísica del conocimiento). No en balde, las mejores aportaciones son ensayos –no teorías–, como si la excentricidad del objeto de investigación diluyera o disolviera el protocolo teórico –propósito, método, definiciones, referencias, etc.–, incapaz de dar cuenta del fenómeno estético de una forma no estética. ¿Es esa circularidad entre el método y el objeto un síntoma de insuficiencia de la teoría, o más bien una necesidad, como pensaba Adorno? ¿Debilidad... o resignación más o menos gozosa?, se pregunta Langlet (1995: 200-209). Da pie a pensar lo segundo el hecho de que esta proyección del contenido sobre la forma misma del discurso (las frases de Bensmaïa que hemos citado en 3. 3 sirven de botón de muestra) se da también en la teoría de la digresión, otro objeto inasible y también renuente al pensamiento teórico, del que por lo demás el ensayo hace un uso muy considerable (remito para más detalles al espléndido estudio de Randa Sabry).

Uno de los méritos más sobresalientes de la teoría del ensayo es el de haber contribuido al cambio de paradigma que ha tenido lugar los últimos treinta años en la teoría de los géneros. De Genette (1979) a Fowler (1982) y Schaeffer (1989), hemos aprendido a descreer de las clasificaciones genéricas puras y de la búsqueda misma de la “esencia” y propiedades intrínsecas de los géneros, y a atender más bien a su “funcionamiento”. Sin embargo, el mayor fruto del pensamiento sobre el ensayo es en mi opinión el de haber incidido en la cuestión del “valor”, cualidad que sin duda el ensayo comparte con todas las formas condicionalmente literarias, y que en los tiempos duros de la teoría se vio arrinconada por su carácter acategorico. Los teóricos raramente explicitan este desplazamiento contemporáneo de la genericidad a la literariedad. Pero es fundamental, ya que induce o incita a pensar que “a menos género, más literatura”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2003), “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura. Obra completa*, vol. II, Madrid, Akal, pp. 11-34.
- Agamben, Giorgio (1989), *Idea de la prosa*, Barcelona, Península.
- Angenot, Marc (1982), *La parole pamphlétaire: contribution à la typologie des discours modernes*, París, Payot.
- Arenas Cruz, M<sup>a</sup> Elena (1997), “Bases teóricas para la definición del ensayo como clase de textos del género argumentativo”, en *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-47.
- Aullón de Haro, Pedro (1992), *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum.
- Barthes, Roland (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil.
- (1978), *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, París, Seuil.
- Beaujour, Michel (1980), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, París, Seuil.
- Bense, Max [1947] (1996), “L'essai et sa prose”, trad. franc. de Pierre Rush, *Trafic*, 20, pp. 134-142.
- Bensmaïa, Réda (1986), *Barthes à l'essai: introduction au texte réfléchissant*, Tubinga, Narr.
- Besa, Carles (1999): “Maximes de roman en anthologie: périls et dérives”, *Orbis litterarum*, 54, 2, pp. 81-99.
- (2013), “La biografía imaginaria de escritor como modalidad del ensayo: Rimbaud le fils de Pierre Michon”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 28, pp. 45-60.
- Burke, Kenneth (1973), *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, Berkeley, University of California Press.
- Cerezo, Pedro (1991), “El ensayo en la crisis de la modernidad”, en AAVV., *Pensar en Occidente. El ensayo español hoy*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, pp. 35-59.
- Chadbourne, Richard M. (1983), “A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay”, *Comparative Literature Studies*, 20, 2, pp. 133-153.
- Fowler, Alastair (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press.

- Frazer, Theodor P. (1996), *The French Essay*, Boston, Twayne.
- Frye, Northrop (1967): *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández (1988), *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- Genette, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.
- (1991), *Fiction et diction*, París, Seuil.
- (2003), “Fiction ou diction”, *Poétique*, 134, pp. 131-139.
- Good, Graham (1988), *The Observing Self: Rediscovery of the Essay*, Londres, Routledge.
- Gordon, Eleanor Risteen (1989), *The Authority of the Essay: Philosophical, Rhetorical and Cognitive Considerations*, University of Illinois at Chicago.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas (eds.) (2008), *El ensayo español. Siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- Jarauta, Francisco (1991), “Para una filosofía del ensayo”, *Revista de Occidente*, 116, pp. 43-49.
- Langlet, Irène (1995), *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XXème siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone. Synthèses et enjeux*, Université de Rennes 2-Haute-Bretagne.
- (1998), “L'hétérogène comme catégorie théorique: le cas de l'essai littéraire”, *Actes du XXVIIe Congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, Montpellier, Université Paul Valéry, pp. 57-66.
- Lukács, Georg [1911] (1972), “Nature et forme de l'essai”, *Études littéraires*, 5, 1, pp. 91-114.
- Lynch, Enrique (1990), *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura*, Barcelona, Anagrama.
- Macé, Marielle (2005), “Listes de genres: sur la place de l'essai dans l'imaginaire théorique”, *La lecture littéraire*, 8, pp. 129-143.
- (2008), “L'essai littéraire, devant le temps”, *Cahiers de narratologie*, 14 (número dedicado a la “Prose d'idées: formes et savoirs”), pp. 1-10.
- McCarthy, John A. (1989), *Crossing Boundaries: A Theory and History of Essay Writing in German, 1680-1815*, Filadelfia, University of Pennsylvania.

- Morot-Sir, Édouard (1982), “L’essai, ou l’anti-genre dans la littérature du XXème siècle”, *French Literature Series*, 9, pp. 118-132.
- Musil, Robert (1988), *El hombre sin atributos*, vol. I, Barcelona, Seix Barral.
- Obaldia, Claire de (1995), *The essayistic spirit: literature, modern criticism, and the essay*, Oxford, Clarendon Press.
- Paquette, Jean-Marie (1986), “Prolégomènes à une théorie de l’essai”, *Kwartalnik Neofilologiczny*, 33, 4, pp. 451-454.
- Sabry, Randa (1992), *Stratégies discursives: digression, transition, suspens*, París, Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales.
- Schaeffer, Jean-Marie (1989), *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, París, Seuil.
- (1992), *L’Art de l’âge moderne: l’esthétique et la philosophie del’art du XVIIIe siècle à nos jours*, París, Gallimard.
- Scholes, Robert E, y Klaus, Carl H. (1969), *Elements of the Essay*, Nueva York, Oxford University Press.
- Starobinski, Jean (1998), “¿Es posible definir el ensayo?”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575, pp. 31-40.
- Steiner, George [1965] (1990), “El género pitagórico”, en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, pp. 114-130.