

LA TEORÍA DEL ENSAYO EN ESPAÑA ENTRE ORTEGA Y GASSET Y JUAN CHABÁS

Pedro Aullón de Haro
Universidad de Alicante

1

El Ensayo, aun en sentido restringido al margen del gran arco de la gama de los géneros ensayísticos, entendido como entidad literaria histórica al igual que como argumento doctrinal, poetológico que lo sustenta, posee, cosa evidente, una larga genealogía. Me he ocupado de ello en diversas ocasiones y no lo voy a reiterar ahora. Me voy a limitar en esta disertación a ofrecer primeramente una breve y necesaria introducción a los aspectos constitutivos fundamentales del género y valorar las grandes contribuciones teóricas europeas, valoración igualmente necesaria para en segundo término poder referirnos con comodidad a lo fundamental de la aportación española al pensamiento acerca del ensayo. Es de tener en cuenta que el ensayo es determinable en tanto que único género literario en sentido fuerte, junto al estrictamente artístico del poema en prosa y el ambivalentemente artístico e ideológico del fragmento, configurado por la Modernidad. Por demás, se trata, según ya es en general aceptado, del género característico de la reflexión crítica

1.- Necesariamente he de tener en cuenta la serie de mis anteriores trabajos teóricos e históricos sobre la materia: *Teoría del Ensayo* (Madrid, Verbum, 1992; libro que en lo fundamental procede de una Lección impartida con ese mismo título

y especulativa de Occidente al margen del sistema filosófico¹.

Es un hecho a tener presente que la Ciencia literaria como disciplina académica no ha sabido o querido afrontar este asunto del ensayo y sus repercusiones, quizás, según he dicho en otras ocasiones, por sobrevenido en tiempos tanto de incapacidad doctrinal como de degradación historiográfica de la literatura. Es cierto que los problemas de género por lo común se desenvuelven con lentitud y frecuentemente escasa dotación propia mediante la *téchne*, la Poética. Pues bien, es éste asimismo el caso del ensayo. Pero la extraordinaria particularidad ahora consiste en haber quedado desprovisto el ensayo de inserción estable en la historia literaria como consecuencia de su ausencia en la antigua tríada de géneros, tríada de restringida determinación artística, a la cual se solía añadir de modo un tanto subsidiario el aditamento de cierta clase de discursos útiles o de finalidad extraartística como la oratoria, la didáctica y la historia. Esto venía a tener como repercusión nada menos que el casi abandono de la mitad de la literatura².

Dado el hecho de la decisiva y fundamental caracterización moderna del género ensayo, será necesario proceder a explicar qué principios conforman su identidad. Tales principios evidentemente habrán de ser modernos, pues no cabe pensar que la tradición clasicista haya enunciado en algún momento el fundamento de algo que escapa al curso de su propia racionalidad antigua y su horizonte intelectual. De ahí

en 1989); "El Ensayo y Adorno" (en V. Jarque, ed., *Modelos de Crítica: la Escuela de Frankfurt*, Madrid-Alicante, Verbum-Universidad, 1997, pp. 169-180); *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, Málaga, Analecta Malacitana, 2000; "Las categorizaciones estético-literarias de dimensión: género / sistema de géneros y géneros breves / géneros extensos" (en *Analecta Malacitana*, XXVII, 1, 2004, pp. 7-31); "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros", en V. Cervera, B. Hernández y M. D. Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario* (Universidad de Murcia, 2005, pp. 13-23); "El problema de la teoría del ensayo y el problema del ensayo como forma según Theodor Adorno" (en *Educación Estética*, 2, 2005), así como por otra parte los materiales de investigación histórica imprescindibles para poder efectuar la reflexión teórica señalada, materiales que siguiendo las circunstancias he ido dando a la imprenta según se me ha solicitado y tomando como objeto la historia literaria española, cuyo ejemplo es más que suficiente para el estudio al caso: *El ensayo en los siglos XIX y XX* (Madrid, Playor, 1984), *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII* (Madrid, Taurus, 1987), *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX* (Madrid, Taurus, 1987) y el incompleto *Los géneros ensayísticos en el siglo XX* (Madrid, Taurus, 1987). Estos materiales historiográficos no son más que la conformación del esquema de una obra de conjunto que ofreceré en no mucho tiempo.

2.- Naturalmente es posible rastrear aspectos del ensayo desde los orígenes de la cultura occidental, desde Gorgias y Platón, desde la mayor proximidad cronológica, y además denominativa, de Montaigne y Bacon. Alfonso Reyes observó esa relación presocrática y, a su vez, especificó el género epidíctico como antecedente del ensayo. Por ello, el ensayo es asunto fundamental en lo referente a la creación del pensamiento moderno, a su forma problematizada, a la puesta en crisis del sistema como fundamento filosófico y en general de la racionalidad clásica. A este propósito, Adorno y Benjamin, pero también Eugenio d'Ors, Rosenzweig y otros pensadores caracterizadamente contemporáneos, representan mediante su postura efectiva ante el género, o ante el texto y su discurso, no un criterio de simple determinación formal sino un modo de ser del pensamiento que modernamente tiene uno de sus núcleos y principales antecedentes, al igual que tantos otros sentidos, en la construcción asistemática de Nietzsche.

justamente el problema teórico-histórico, pues el inventario retórico carece en rigor de medios fehacientes que allegar a nuestro objeto. Como no podía ser de otro modo, y ya lo he explicado en otras ocasiones, ni la *dispositio* retórica ni la teoría aristotélica de los *géneros retóricos* ofrecen una modalidad de discurso susceptible de ser identificable con el género del ensayo. Narración, descripción y argumentación no pueden identificar, a no ser muy parcialmente, la forma del discurso del ensayo. Ni realidad o acción perfectiva y conclusiva de la narración y sus consiguientes habilitaciones verbales, ni acción imperfectiva e inacabada de la descripción y asimismo sus consiguientes habilitaciones verbales del presente y la continuidad, y, por último, ni argumentación declarativa, confirmativa o refutativa fundada aristotélicamente en la prueba y la lógica del entimema son modalidades del discurso del ensayo. Por dicha razón la cuestión ha de ser centrada, según es evidente, en la discriminación, definición y categorización del tipo de discurso que produce el género del ensayo y distintivamente lo configura y articula dando lugar a esa realización diversa de las correspondientes a la tradición antigua y clasicista. Adviértase que no se han de confundir discurso y género. Pero antes, pienso, será preciso determinar, por encima de la formalidad del discurso, esos principios más generales que en la historia del pensamiento necesariamente han de dar razón del portentoso fenómeno de la creación, o más bien cristalización definitiva, del nuevo género. En lo que tiene que ver con el ya referido género del poema en prosa, el fundamento reside en el principio romántico de la intromisión o integración de opuestos o contrarios; principio que, por otra parte, considero no ajeno a la constitución del ensayo en tanto que en éste ha lugar la convergencia de discurso de ideas y de expresión artística, o de pensamiento teórico o especulativo y arte. Un diferente asunto es que, más allá de la integración de contrarios en tanto que formación de artes compuestas característicamente moderna, en sumo grado la ópera, haya recaído en la configuración del ensayo, el fragmento y el poema en prosa, géneros de extensión breve, la moderna responsabilidad de las decisiones genéricas.

He explicado en otros lugares cómo únicamente el proyecto de libertad que en sentido convencional podemos llamar kantiano, de un lado, y la caída de la Poética clasicista en tanto que caída de su concepto de finalidad artística y literaria, también kantianamente sancionada en la tercera Crítica en los nuevos términos de "finalidad sin fin", por otro, aquello que permite explicar la constitución de esa nueva entidad establecida mediante el género moderno del ensayo. La finalidad sin fin, reformulada por Hegel como "fin en sí mismo", es concepto estético de inserción artística, pero

representa no sólo una disolución de finalidad artística en lo que de esto, de artístico, el ensayo tiene, sino una concepción general de abandono del pragmatismo pedagógico sin cuya desaparición el ensayo no ha lugar pues habría de permanecer situado entre las modalidades de finalidad retórica o de tal investidura didáctica o divulgativa. El sentido de libertad, que abraza, como no podía ser de otra manera, tanto el propósito finalista como la actividad productora, estatuye una idea moderna de crítica.

Se diría que el ensayo establece el instrumento de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación fluctuante y permanente. Naturalizado y privilegiado por la cultura de la modernidad, el ensayo es centro de un espacio que abarca el conjunto de la gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos. El discurso del ensayo, y subsiguientemente la entidad constitutiva del género mismo, sólo es definible mediante la habilitación de una nueva categoría, la de "libre discurso reflexivo". La condición del discurso reflexivo del ensayo habrá de consistir en la "libre operación reflexiva", esto es, la operación articulada libremente por el juicio. En todo ello se produce la indeterminación filosófica del tipo de juicio y la contemplación de un horizonte que oscila desde la sensación y la impresión hasta la opinión y el juicio lógico. El libre discurso reflexivo del ensayo es fundamentalmente por tanto el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto. El género ensayo posee, por otra parte, la muy libre posibilidad de tratar acerca de todo aquello susceptible de ser tomado por objeto conveniente o interesante de la reflexión, incluyendo privilegiadamente ahí toda la literatura misma, el arte y los productos culturales. La libertad del ensayo es atinente, pues, tanto a su organización discursiva y textual como al horizonte de la elección temática. Es de advertir que el ensayo no niega el arte ni la ciencia; es ambas cosas, que conviven en él con especial propensión integradora al tiempo que necesariamente imperfectas e inacabadas o en mero grado de tendencia. Por ello el género del ensayo se muestra como forma poliédrica, síntesis cambiante, diríamos, para un libre intento utópico del conocimiento originalmente perfecto por medio de la imperfección de lo indeterminado. Si retomásemos la distinción schilleriana de los géneros poéticos como "modos del sentimiento" y añadiésemos la de los géneros científicos como "modos de la razón", cabría considerar el género del ensayo en tanto que realización de un proyecto de síntesis superador de la escisión histórica del espíritu reflejada en la poesía, como "discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y la razón". El

ensayo, entonces, accedería a ser interpretado como el modo de la simultaneidad, el encuentro de la tendencia estética y la tendencia teórica mediante la libre operación reflexiva.

El ensayo puede ser señalado en tanto que género impuro y no marcado, o como el más puro género impuro. Si nos retrotrayésemos a fin de observar con la mayor perspectiva y horizonte posibles el conjunto de las actividades discursivas altamente elaboradas, se advertiría que las constituciones artísticas delimitadas por la tríada tradicional de géneros y aquellas otras constituciones científicas delimitadas por los discursos de esta naturaleza y finalidad, representan una polarización, dos extremos entre los cuales se halla el segmento de los géneros ensayísticos. Éstos, concebidos como géneros ideológico-literarios, se diferencian de todo punto tanto de los géneros poéticos o artístico-literarios como de las realizaciones de tipo científico. En general, las formas de lenguaje que realizan la producción textual ensayística son determinables dentro del gran espacio de posibilidades intermedias entre los géneros científicos y los géneros artísticos, entre la tensión antiestándar del lenguaje artístico y la univocidad denotativa promovida por el lenguaje científico, entre la fenomenología y los hallazgos de la poeticidad, de un lado, y la científicidad, de otro. En este sentido, lo que denomino sistema global o total de géneros parte de un sistema tripartito que puede ser representado como una pirámide compuesta de tres vértices: géneros ensayísticos, géneros científicos y géneros artístico-literarios o poéticos. Esta estructura resultaría invertida si nos atuviésemos, en vez de a la realidad moderna, al momento originario de la producción, es decir a los escritos de los presocráticos, pues éstos definirían el lugar inicial, indiferenciado del que provendría la subsiguiente dualidad científica/artística o poética. De esa manera es posible recomponer el concepto dieciochesco de literatura en cuanto producción integradora de ciencia, pensamiento y arte, como expresión del todo. Ahora bien, es imprescindible la redefinición de las producciones del discurso científico-técnico moderno, producciones que en tanto integradoras de códigos de lenguaje no natural y estratificaciones intensamente terminológicas abandonan la entidad de los discursos literarios. Por ello, estará constituida la *literatura* mediante el conjunto de géneros poéticos o artísticos y géneros ensayísticos.

Si se intentase dar orden a los géneros ensayísticos, se observaría que, en consecuencia de lo anterior, la determinación de una doble tendencia, bien de aproximación o alejamiento respecto de uno u otro de esos dos extremos dialécticos y alternativos, el artístico y el científico, es el horizonte que necesariamente rige la elabo-

ración de la serie ensayística. Pero, además, es de advertir que el ensayo se encuentra, a tal propósito, justo en el centro; en el centro del conjunto del segmento ensayístico, y asimismo en el centro del *todo*. No en el centro de la Literatura, pues si excluimos por razones evidentes de lenguaje no natural o de tendencia fuertemente a la codificación artificial los discursos científicos, se obtiene un conjunto binario, con todas las transiciones existentes de hecho y discriminables, pero binario, ensayístico y artístico. En todo caso será pertinente replantearse diferentes regímenes de posibilidad, dominancia e hibridación.

Los géneros ensayísticos en su amplio sentido y, en particular, el ensayo corresponden a las modalidades principales de la teoría y la crítica de la literatura, así como de las artes y por otro lado de la estética, ya se presenten como ensayos tal cual o a través de las modelizaciones empíricas del artículo o del marco genérico pre-intencional que delimita la fórmula del prólogo o en ocasiones la epístola y algún otro caso de carácter neutralizable. El ensayo, en efecto, es el género y el discurso más eminente de la crítica y de la interpretación, de la exegética y la hermenéutica. En lo que se refiere limitadamente a la gama de los géneros ensayísticos, procederá discriminar un segmento compuesto por aquellas obras de tendencia de aproximación científica, es decir las desprovistas de prescripción temática (a excepción del género utilitarista dieciochesco del proyecto y, muy secundariamente, de la historiografía, dado su carácter ambivalente o deslizante, como venía ya a dirimirse en la estética hegeliana) y aquel otro segmento compuesto por obras de tendencia o aproximación artística o poética. En fin, en razón de sus dimensiones, puede hablarse de dos tipos de ensayo, el ensayo breve (a menudo presentado en forma de artículo, o como colección o compilación de éstos) y el ensayo extenso o gran ensayo (con frecuencia presentado unitaria e individualmente en forma de libro). Esto último posee gran sentido taxonómico y morfológicamente especificativo pero muy escaso valor definitorio.

A excepción de una antecedencia muy breve pero central y decisiva, el genial caso de un fragmento de Montaigne, que veremos, la teoría europea acerca del ensayo es fundamentalmente alemana y corresponde al siglo XX. Una excepción menor y muy excéntrica respecto de los pensadores alemanes es la contribución de Aldous Huxley. Las tres grandes teorías del ensayo han sido elaboradas, siguiendo su orden cronológico, por Lukács, Bense y Adorno. Las más importantes son la primera y la última y, de entre éstas, la de Adorno, texto que representa a mi modo de ver, y no sólo, el momento culminante de la Poética moderna, cerrando el arco tratadístico abierto como teórico de la tragedia por Aristóteles. El joven Lukács compuso en

1910 *Sobre la esencia y forma del Ensayo*, un escrito revelador y pionero, un ensayo que constituye la primera reflexión de gran relieve acerca del género. Para Lukács, en el ensayo la forma se hace destino o principio de destino, pues el ensayista se instala en «la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica», el ensayista ha de meditar sobre sí mismo, ha de encontrarse y «construir algo propio con lo propio»³. El ensayo tomaría por objeto privilegiado las piezas de la literatura y el arte, por ello es el género de la crítica; «habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre “la verdad” sobre ellas, hallar expresión para su esencia»⁴. Así llega Lukács a lo que considera la paradoja del ensayo. Es decir, mientras que la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte), para el ensayo el arte (y la vida) sirve como modelo. En contraste a lo que sucede con la poesía, la forma del ensayo todavía no ha concluido su proceso de independencia, y mientras la poesía recibe la forma del destino, en el ensayo la forma se convierte en destino.

Max Bense, en *Sobre el ensayo y su prosa*, a partir de la consideración de la primitiva e indiferenciada unidad con la ciencia, la moral y el arte, entiende el género del ensayo como expresión de un método de experimentación; en él se trataría de un escribir experimental y ha de hablarse de él en el mismo sentido en que se hace de la física experimental, delimitable con bastante claridad de la física teórica⁵. En la física experimental se formula una pregunta a la naturaleza, se espera la respuesta y ésta prueba o desecha; la física teórica describe la naturaleza, demostrando regularidades desde necesidades matemáticas, analíticamente, axiomáticamente, deductivamente. Es así como se diferencia un Ensayo de un Tratado. Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, manosea, prueba, reflexiona; quien se desprende de diferentes páginas y de un vistazo resume lo que ve, de tal modo que el objeto es visto bajo las condiciones cre-

3.- Cf. G. Lukács (1910), “Sobre la esencia y forma del ensayo”, *El alma y las formas*, ed. M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 23 y 36.

4.- *Ibid.*, p. 28.

5.- Cf. M. Bense, “Über den Essay und seine Prosa”, en *Merkur* (1947), I, pp. 414-424. Puede verse una versión española de este texto en mi *Teoría del Ensayo*, ob. cit. Quizás convenga recordar, como he hecho en algún otro lugar, que Bense acabó por derivar, siguiendo el más radical formalismo de su época, hacia una semiótica matemática en sí misma encerrada.

adas en la escritura. Por tanto, según Bense, el ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu y representa la forma literaria más difícil tanto de dominar como de juzgar; y por ello se engañan por completo quienes creen que el ensayo tiene algo que ver con la divulgación.

Es Adorno quien, en realidad adoptando la más radical postura crítica del Humanismo, más penetrantemente ha reflexionado sobre el ensayo, sobre todo en *El ensayo como forma*. Este ensayo sobre el ensayo, texto que en realidad es un desafío a la capacidad de pensamiento neopositivista en contraposición a la suya propia expresada en ese mismo texto, constituye la más penetrante e incisiva crítica al neopositivismo formalista de su tiempo (para lo cual, a su vez, pensaba en Bense, a quien cita). Dice ahí Adorno que «el pensamiento tiene su profundidad en la profundidad con que penetra en la cosa, y no en lo profundamente que la reduzca a otra cosa». Adorno destaca la autonomía formal, la espontaneidad subjetiva y la forma crítica del ensayo. El ensayo, a su juicio, a un tiempo más abierto y más cerrado que la ciencia, «es lo que fue desde el principio: la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica inmanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología». Y cuando al ensayo se le reprocha carencia de punto de vista y de relativismo, porque en su actuación no reconoce punto de vista alguno externo a sí mismo, de nuevo se está en presencia de «esa noción de la verdad como cosa “lista y a punto”, como jerarquía de conceptos, la noción destruida por Hegel, tan poco amigo de puntos de vista: y en esto se tocan el ensayo y su extremo: la filosofía del saber absoluto. El ensayo querría salvar el pensamiento de su arbitrariedad reasumiéndolo reflexivamente en el propio proceder, en vez de enmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de inmediatez»⁶. El ensayo, ni comienza por el principio ni acaba cuando se alcanza el final de las cosas sino cuando cree que nada tiene que decir. A partir de ahí se puede concebir el ensayismo adorniano como crítica del concepto filosófico de sistema u orden de la totalidad y el régimen del antes y el después.

2

Una evaluación de la contribución española a la teoría doctrinal del género del ensayo ha de empezar por advertir que se trata de pocos textos y muy breves, pero de inicio posterior pero casi coetáneo a sus correspondientes europeos, esto es ale-

6.- Cf. Th. W. Adorno (1958), “El ensayo como forma”, *Notas de Literatura*, ed. M. Sacristán, Madrid, Ariel, 1962, p. 30. Existe una nueva versión española (Madrid, Akal, 2003, trad. de A. Brotons Muñoz) de la edición completa alemana de R. Tiedemann.

manes, así como de mucha menor importancia. El ensayo de Lukács antes referido data de 1910, mientras que el primero de los textos españoles, el primero de dos pequeños textos de Ortega, es de 1914. Por lo demás, también hay que decir que sería necesario tomar en cuenta a su vez, cosa que haremos, la existencia de ciertos estudios críticos que poseen sin embargo algún contenido poetológico apreciable. Naturalmente no me voy a referir ahora a mis propios trabajos, o a otros monográficos, toda vez que ya me he pronunciado en el epígrafe anterior, pero es preciso reconocer que a tales escasos materiales en realidad únicamente cabría añadir tres o cuatro monografías españolas generales sobre la materia y de muy poco interés para el caso. Y diré más, en lo que se refiere al conjunto de la aportación europea en este mismo sentido de los estudios monográficos la situación es la misma o incluso más deficiente que la española.

En general, el trabajo crítico o histórico-crítico de mayor importancia dedicado al estudio del género en nuestro país fue un amplio artículo de Alfredo Carballo Picazo publicado en 1954, “El Ensayo como género literario. Notas para su estudio en España”, donde el ensayo es tomado como género mixto y, al parecer siguiendo la noción retórica del estilo epistolar inaugurada por Cicerón, de estilo sencillo conversacional, y asimismo caracterizado por la libertad tanto de pensamiento como de expresión y una actitud crítica.

En segundo lugar es de tener en cuenta el escrito muy anterior de Andrés Gómez de Baquero, Andrenio, de 1923, “El Ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos”, compilado al año siguiente en *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, donde el género en cuestión es concebido como estilización artística de lo didáctico, como género ameno, no severo, a diferencia de la investigación, y en tanto que bosquejo determinado por el subjetivismo, la interpretación y un modo de exteriorización del espectáculo interior, cosa esta última que pareciera fundarse en la epistemología hermenéutica de Dilthey.

Los escritos de carácter más propiamente teórico y programático acerca del género del ensayo son obra de José Ortega y Gasset y de Juan Chabás⁷. Es más, son considerables como antecedente y consecuente y sobre la común base parcial de Montaigne. O lo que

7.- Son de tener en cuenta por lo demás algunos otros elementos de formulación posterior, en primer lugar especialmente de Enrique Giménez Caballero, quien al difundir el marbete de “La edad de plata” en sus manuales de historia literaria mantuvo la designación tradicional de “prosa doctrinal” junto a la de “prosa histórica”. Él mismo participó en 1944 junto a Maldonado y otros en una encuesta sobre el género, textos cuyo examen pospongo para otra ocasión. En segundo lugar, ciertos fragmentos, particularmente de los años sesenta, pertenecientes a Eduardo Nicol y Julián Marías, que ya he indicado en alguna otra ocasión.

es lo mismo, no cabe su estudio por separado. Ortega, situándose de manera muy adecuada dentro de la perspectiva de Montaigne, regida por el abandono de todo proyecto de indagación sistemática y la búsqueda del punto de mira novedoso, adopta una postura de —si se me permite el término— ironizada coquetería intelectual que, como en el autor francés, asume un criterio descriptivo operacional valioso y convincente. Este criterio tiene un desenvolvimiento y estrictamente sólo en parte procede de Montaigne, y presenta dos elementos principales resumibles en que 1) el ensayo no explicita la prueba, cosa propia de la ciencia y la filosofía, aunque pertenece a todo autor el honor intelectual de poseer la prueba si ésta es posible y además le es lícito borrarla dejándola elíptica; 2) el ensayo que se propone consiste en «posibles maneras nuevas de mirar las cosas» y apela a la experimentación asimismo del lector a fin de comprobar si se alcanzan «visiones fecundas». La idea de experimentación, como vimos, volvería a aparecer en Max Bense.

Los bien conocidos tres párrafos de Ortega sobre las *meditaciones*, de 1914, son como sigue:

Estas *Meditaciones*, exentas de erudición —aun en el buen sentido que pudiera dejarse a la palabra—, van empujadas por filosóficos deseos. Sin embargo, yo agradecería al lector que no entrara en su lectura con demasiadas exigencias. No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita. Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados. Aun los libros de intención exclusivamente científica comienzan a escribirse en estilo menos didáctico y de remediavagos; se suprime en lo posible las notas al pie, y el rígido aparato mecánico de la prueba es disuelto en una elocución más orgánica, movida y personal.

Con mayor razón habrá de hacerse así en ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas; él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error.

En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico; no han de obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos, aun cuando fueran hermanos enemigos. Pretexto y llamamiento a una amplia colaboración ideológica sobre los temas nacionales, nada más.

En el prospecto preparado para anunciar *El Espectador*, los volúmenes de ensayo breve que se editarían entre 1916 y 1934 y alcanzaron número de ocho, Ortega hace notar cómo tras diez años de dedicación existe un reducido núcleo amigo de lectores al que, pese a la hostilidad y la indiferencia de otros, el autor se siente obligado. El hecho es que se propone superar el problema de la carencia de revistas capaces de publicar escritos cuya elevación y complejidad sobrepasan lo aceptado por la prensa popular realizando esos tomos bimensuales para los que solicita suscripción a fin de sin someterse a un editor conseguir su mantenimiento. Ortega, que entiende que es necesario propiciar en España «una época de ilimitada curiosidad intelectual», pretende valiéndose del ensayo contagiar a las jóvenes generaciones de «desinteresado amor a las ideas», de «conciencia universal» y «poner en circulación unos cuantos puñados de pensamientos sobre arte, sobre moral, sobre ciencia, sobre política...». Con la más genuina vocación de ensayista en la tradición programática de Montaigne dice en el séptimo párrafo del prospecto de su nueva publicación:

Hablaré en ella de sentimientos y de pensamientos, de arte y de filosofía, de política y de historia, y de los viajes que hago y de los libros que leo. De nada podré hablar como maestro: pero de todo hablaré como entusiasta. No pretendo tener otra virtud que ésta de arder ante las cosas.

Tanto en relación a lo referido de Ortega como, aún más específicamente, según veremos, a Juan Chabás se hace necesario no ya recordar sino efectuar propiamente una precisa lectura del célebre fragmento de Montaigne, que propongo en la bella traducción de finales del XIX de Román y Salamero, que es además aquella que preferentemente debieron leer los autores españoles (la acompaño al pie de la versión original francesa del fragmento de los *Essais*, la canónica de Maurice Rat, aunque no cabe determinar ningún problema significativo*):

8. «Le jugement est un util à tous subjects, et se mesle par tout. A cette cause, aux essais que j'en fay ici, j'y employe toute sorte d'occasion. Si c'est un sujet que je n'entende point, à cela mesme je l'essaye, sondant le gué de bien loing; et puis, le trouvant trop profond pour ma taille, je me tiens à la rive; et cette reconnaissance de ne pouvir passer outre, c'est un trait de son effect, voire de ceux dequoy il se vante le plus. Tantost, à un subject vain et e neant, j'essaye voir s'il trouvera dequoy lui donner corps et dequoy l'appuyer et l'estançonner. Tantost je le promene à un subject noble et tracassé, auquel il n'a rien à trouver de soy, le chemin en estant si frayé qu'il ne peut marcher que sur la piste d'autrui. Là il fait son jeu à slire la route qui luy semble la meilleure, et, de mille sentiers, il dict que cettuy-cy, ou celuy là, a esté le mieux choisi. Je prends de la fortune le premier argument. Ils me sont également bons. Et ne desseigne jaïmais de les produire entiers. Car je ne voy le tout de rien. Ne font pas, ceus qui promettent de nous le faire veoir. De cent membres et visages qu'a chaque chose, j'en prends un tantost à lecher seulement, tantost à effleurer, et par fois à pincer jusqu'à l'os. J'y donne une pointe, non pas le plus largement, mais le plus profondement que jas çay. Et aime plus souvent à les saisir par quelque lustre inusité. Je me hazarderoy de traïtter à fons quelque matière, si je me connoisoy moins. Semant icy un mot, icy un autre, eschantillons despris de leur piece, escartez, sans dessein et san promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir moy mesme, sans varier qund il me plaist; et me rendre au double et incertitude, et à ma maïstresse forme, qui est l'ignorance».

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*. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón empleo en ella mi discernimiento, sondando el vado de muy lejos; luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla. El convencimiento de no poder ir más allá es un signo del valor del juicio, y de los de mayor consideración. A veces imagino dar cuerpo a un asunto baladí e insignificante, buscando en qué apoyarlo y consolidarlo; otras, mis reflexiones pasan a un asunto noble y discutido en que nada nuevo puede hallarse, puesto que el camino está tan trillado, que no hay más recurso que seguir la pista que otros recorrieron. En los primeros el juicio se encuentra como a sus anchas, escoge el camino que mejor se le antoja, y entre mil senderos delibera que éste o aquél son los más convenientes. Elijo de preferencia el primer argumento; todos para mí son igualmente buenos, y nunca formo el designio de agotar los asuntos, pues ninguno se ofrece por entero a mi consideración: no declaran otro tanto los que nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. De cien carices que cada una ofrece, escojo uno, ya para acariciarlo solamente, ya para desflorararlo, a veces hasta penetrar hasta la médula; reflexiono sobre las cosas, no con amplitud, sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces tiendo a examinarlas por el lado más inusitado que ofrecen. Aventurariame a tratar a fondo de alguna materia si me conociera menos y tuviera una idea errónea de mi valer. Desparramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no estoy obligado a ser perfecto ni a concentrarme en una sola materia; varío cuando bien me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual, que es la ignorancia.

Juan Chabás compuso un artículo dedicado al ensayo que publicó en el *Diario de Barcelona* con el título de "El ensayo, género difícil", periódico donde difundió diversos artículos breves en torno a 1930. Como se comprobará es necesario efectuar una lectura perspicaz del texto de Chabás, texto asimismo muy perspicaz y que en realidad encierra un minucioso trabajo conceptual y exegético de los fragmentos de Ortega y Montaigne arriba transcritos. Sólo una vez leídos éstos, pues, resulta posible afrontar un examen adecuado de aquél y pronunciarse sobre el mismo. Léase el texto:

9.- Debo el texto a la generosa atención de los profesores Domingo Ródenas y Javier Pérez Bazo. Para todo lo relativo al autor es imprescindible la excelente monografía de este último: *Juan Chabás y su tiempo* (Barcelona, Anthopos).

De todos los géneros literarios, el ensayismo es el de límites menos exactos, el de más imprecisos contornos. Esquiva la concreta armadura de las definiciones, que no pueden apresar en el rigor lineal de su marco, ni sus inquietudes y sus (escorzos), ni su diversidad y su amplitud. No es extraño que sea así de esquivo, porque el ensayo es un género sin edad: cuando comienza a envejecer se esconde un poco, hurta su vida a la moda, y reaparece después con una lozanía de forma [10] hallada. No se puede precisar cuándo ha nacido. Podríamos únicamente marcar, con su signo, algunas épocas en que estuvo de moda. La nuestra, indudablemente, sería una de ellas.

Suele creerse que en Inglaterra ha tenido su cuna este género. Se llama comúnmente ensayo en Inglaterra a algunos artículos de extensión poco más dilatada que la habitual de los trabajos periodísticos, publicados en revistas y magazines y escritos con cierto garbo de ingenio, en torno a asuntos de crítica, de moral, de ciencia o de arte. Steele y Addison, a principios del siglo XVIII, ponen de moda estos artículos en su revista "The Tatler". Bien pronto comienzan a publicarse otras revistas análogas, dedicadas también a recoger esa literatura de divagaciones y comentarios alrededor de temas múltiples. Ese girar del ingenio en torno a las cosas, esa vacía caza de motivos, ese mirarlo todo para observar un aspecto de algo, y detenerse en ello, y complacerse en sus perspectivas y escorzos, sin ahondar tal vez demasiado los ojos, constituyen las más esenciales cualidades de la literatura inglesa de ensayos del siglo XVIII. Pero examinando tan sólo lo que es o ha sido el ensayismo inglés corremos el riesgo de quedarnos sin conocer las diversas modalidades de este género literario, en boga otra vez en nuestro tiempo. Aun en la misma Inglaterra, al lado de ese ensayismo breve de los Addison y los Steele, Locke y Pope elevan la literatura de ensayo a nivel y jerarquía más insignes: el primero con su "Ensayo sobre el entendimiento humano", el segundo con su "Ensayo sobre el hombre". No va a servirnos, por tanto, para precisar la índole de este género literario, ya que no para definirlo, su acostumbrada extensión. Más que fijarnos en un problema de dimensiones convendrá volver los ojos hacia el escritor de ensayos y ver si no está colocado en una especial actitud ante la vida. (Es curioso advertir que la mayor parte de las revistas inglesas consagradas a la publicación de ensayos suelen llevar títulos análogos a éstos: "The Spectator", "The Observer", "The Mirror"...., o también: "The World", "Olla podrida" y "The Adventurer").

El ensayista es, ante todo, un observador. Se asoma a la vida como a un balcón y la vida se ofrece ante él como una teoría, como un espectáculo, como un espléndido y rico desfile de temas y sugerencias organizado para deleite de sus ojos o festín de su

10.- Palabra ininteligible.

inteligencia. El buen ensayista habrá de ser un platónico amigo de mirar; habrá de deleitarse en la contemplación de lo múltiple y entrañarse luego lo que mira y contempla para convertirlo luego en fruto de reflexión, de manera que las aventuras y peripecias exteriores vengan a ser, como nuestro espectador, Ortega y Gasset, quiere que lo sean, peripecias y aventuras personales de la inteligencia. Admirable aventura literaria la del ensayista: convertir en vida y conciencia interiores la múltiple apariencia del mundo, sumergiendo las cosas en su intimidad, para sacarlas luego de ella hechas pensamiento claro. Intimidad fecunda del escritor verdadero: secreta conciencia, alma; un poeta dirá galerías; una santa, moradas; otro poeta, cisterna: amarga, oscura y sonora cisterna. De ese recóndito aljibe ha de salir el agua clara de la meditación. La aventura exige que el escritor esté hecho a las delicias del concepto, según el decir de Gracián. Pero además de esas delicias ha de sentir la fruición de lo diverso. El ensayo es, también, diversidad, abierta y acuciada curiosidad intelectual. Por eso suele abundar la literatura de ensayo en épocas de madurez o de crisis de la cultura, porque en ellas esa curiosidad se siente más espoleada, inquieta de pruritos de avidez. En nuestro siglo XVIII, y aun a fines del siglo XVII, la literatura nacional se enriquece con admirables ensayos. Quevedo es un profundo escritor de ensayos. Gracián es un ensayista. Lo es también Feijoo. Y Gracián veía claro que el paisaje de una cultura es una frondosa y variada selva de temas. «La uniformidad limita —dice Gracián— y la variedad dilata, y tanto es más sublime cuanto más nobles perfecciones multiplica».

Esa diversidad que borra límites para dilatar espacios y multiplicar perfecciones añade a la literatura de ensayo una nueva calidad: aspecto fragmentario. El ensayista suele acercarse a las cosas con una especial actitud, con una peculiar manera de ver que resulta, siempre, producto de una mirada incompleta, aunque penetrante. Acota los temas, los aísla y los prende con un imaginario alfiler en el campo de su observación, curioso entomólogo de conceptos. O bien, fatigado por esa labor minuciosa y paciente, describe amplios giros en torno a los temas, se aproxima a ellos y hasta procura cercarlos de hipótesis, a fuerza de trazarles contornos vagos de meditaciones. Entonces el ensayo se convierte en esbozo de teorías o guirnalda de ideas sueltas, que van enlazándose y armonizándose. Podría decirse que el ensayo, entendido así, es una diversión literaria y filosófica: por la variedad de los motivos, por la forma de tratarlos, por la actitud meditativa al estimarlos.

Cabría preguntarse si ese aspecto fragmentario al que nos hemos referido o esta ambición de universalidad, tendencia generalizada de la literatura de ensayo, no producirán en el escritor, a la larga, una dañosa inclinación. Más de un ingenio fecundo, que con lento trabajo y ahincada paciencia hubiese podido engendrar una obra sólida y duradera, se ha perdido para ese trabajo, cediendo a la facilidad de la divagación; por el gustoso halago de lo breve o la seducción inmediata de lo brillante ha renunciado, muchas veces sin saberlo, al definitivo valor de la obra enteriza, bien cimentada y bien

crecida. Otras veces al ensayismo se llega, inevitablemente, por un desasosiego intelectual de la más fina estirpe: no es voluble y somera frivolidad de amante ese inquieto anhelo de gozar con la inteligencia todas las cosas y asomarse con los ojos del alma a todos los misterios o todos los paisajes con un cinegético afán de herir la verdad en su flanco, disparándole la flecha certera cuando brinca, fugitiva, delante de los ojos.

La literatura española es rica en este género de tan difícil definición. Dejando los siglos clásicos, en el pasado, Larra, Valera, Ganivet, Costa pueden considerarse como ensayistas. Si prescindimos de Valera, los otros, desesperadamente, ensayaron hallar, por todos los caminos, para mostrárnosla desnuda, el alma genuina de España. La generación llamada del noventa y ocho, también con desesperación, con dolorido y amargo empeño, continuó ese ensayo. Unamuno, poeta, novelista, dramaturgo —poeta—, es, sobre todo, un ensayista. Ortega, filósofo, espectador, gentilísimo tejedor de estilo, es también ensayista. Son los dos maestros contemporáneos del ensayo. De los jóvenes, Bergamín, Jiménez Caballero, Dámaso Alonso, Antonio Espina, entre otros, siguen cultivando este complejo género literario de límites tan imprecisos, de tan fácil apariencia y de tan difícil perfección verdadera.

En conjunto, Chabás se propone un meditado proyecto doctrinal superador. Pero vayamos por partes. De los seis párrafos del artículo, el segundo consiste en una pequeña monografía histórica dieciochista del género en Inglaterra, aunque también contiene ciertas caracterizaciones sustantivas, y el último es ciertamente, como balance asimismo histórico, una valoración y enumeración de la riqueza del ensayo español bien trazada desde el siglo XIX, desde Larra, hasta la actualidad. Pese a los elementos históricos, se trata de un escrito no ya de crítica, que también lo es, sino de teoría literaria, es decir de contenido eminentemente doctrinal. Me voy a permitir proceder a examinar el texto efectuando sobre la marcha una sinopsis del mismo mediante sus partes más conceptuales, sinopsis conceptual a través de la cuál se podrá observar de la manera más económica el tipo de relación que mantiene este autor con los fragmentos de Montaigne y Ortega, que por lo demás fueron sin duda los únicos escritos importantes sobre la materia que tuvo a disposición y, según comprobaremos, diseccionó y aprovechó con minuciosidad y eficacia.

Con buen criterio, Chabás comienza por asumir y afirmar la dificultad definitiva del género, cosa que refiere a sus «inquietudes y escorzos» y «diversidad y amplitud», y en último término achaca a la no historicidad o ausencia de progresión normal del mismo en la historia literaria: «género sin edad», pues no es posible «precisar cuándo ha nacido». Apela a la idea anglosajona de «literatura de ensayo». Pues bien, con la idea de que una posible definición no puede apresar sus «inquietudes y escorzos», «diversidad y amplitud», establece los elementos y términos, especifica-

mente estos dos últimos, sobre los que se vertebrará la conceptualización del artículo. La «diversidad» como «variedad» accederá más adelante (párrafo cuarto) al entendimiento del ensayo como «diversión literaria y filosófica». Ahora bien, la salida al problema de la definición del género la encuentra Chabás en una perfecta síntesis de la postura que hacen patente Ortega y Montaigne: «más que fijarnos en un problema de dimensiones convendrá volver los ojos hacia el escritor de ensayos y ver si no está colocado en una especial actitud ante la vida», es decir aquello que ofrecen Montaigne y Ortega. Y la respuesta: «el ensayista es, ante todo, un observador», término que traslada el orteguiano de «espectador» pero que pretende subsumirlo en un valor más general, y expresamente («como nuestro espectador, Ortega y Gasset») al paso que hace su exégesis. Esto es, «observar», «mirar», «contemplar» que no son sino las significaciones originarias de la «teoría» (del verbo *theoreo*). La exégesis orteguiana continúa desarrollando este tercer párrafo y tras «la vida» como «balcón», «teoría» y el «espectáculo», retomado de Andrenio, confluye la multiplicidad «de temas y sugerencias» (o sea, la «diversidad») para una fiesta de la «inteligencia», de nuevo orteguianamente explicitado en «peripecias y aventuras personales de la inteligencia». Hábilmente «la intimidad fecunda del escritor verdadero», que podemos continuar manteniendo como traducción del pensamiento orteguiano y nótese que va a parar a la «meditación», es conducida a diversas posibilidades significativas de la literatura española («galerías», «moradas», «cisterna...») y decisivamente a Gracián, superándose de este modo la fuerte dependencia y particularización orteguiana. Se trata ahora de una altura mayor tanto histórica como conceptualmente mediante la rememoración del «concepto» y la «variedad» gracianas, que a un tiempo reinterpretan el ensayo como género de las épocas de «madurez» y de «crisis» y reintegran el orteguismo de la «curiosidad intelectual». Así establece una tradición española del ensayo, con Feijoo pero más extraordinariamente con Quevedo y, sobre todo, Gracián pues quien le facilita los instrumentos conceptuales. De hecho, Chabás que asume expresamente la «reflexión» de Montaigne, de la misma manera que hizo subsumir al «espectador» en el «observador», hace otro tanto con el «juicio» del mismo Montaigne, que éste aplicaba a todas las cosas, mediante el «ingenio» graciano, que da «amplios giros». La translación de las ideaciones de Montaigne se completa en el elemento fundamental, que es correlato de la diversidad sobre la que se opera, conceptualizada mediante la «caza vacía de motivos», es decir los «asuntos» de Montaigne incorporados con el cruce de un tópico español de la época, el «cazar metáforas» (que según he detectado alcanza desde Castelar y Menéndez Pelayo a Ortega y los vanguardistas de la época). El «acotar», «aislar temas para la observación» (más ade-

lante, «cercar de hipótesis») es traslado del ensayista francés cuando éste dice que «de cien carices escojo uno» mientras Chabás habla del ensayista como «curioso entomólogo de conceptos» con cierta originalidad; al igual que la «mirada incompleta, aunque penetrante» traslada, también en torno a las «cosas», el reflexionar «no con amplitud, sino con... profundidad» y el designio de Montaigne de no «agotar los asuntos». Por otra parte, un platonismo de la «contemplación de la vida» (como en Lukács), que opera un paso de lo «exterior» a lo «interior» y que naturalmente se vuelve a exteriorizar, reúne el orteguismo antes referido en convergencia con Andrenio y su curiosa asimilación de la hermenéutica de Dilthey, que ya indiqué.

En cualquier caso, la gran síntesis final de Chabás radica en el «aspecto fragmentario» como gran caracterización última del ensayo, y que orteguianamente queda acompañada de «ambición de universalidad». Aquí la trabazón interpretativa y conceptual es excelente y permite a nuestro autor enlazar el barroco de Gracián con Montaigne, que sin embargo continúa innombrado. Y si la síntesis que se ejerce mediante el «gusto por lo breve, brillante y divagatorio», que se diría, dados aquí los antecedentes conceptuales examinados, una superposición graciana con Ortega y sus «meditaciones» ya indicadas, no deja de parecer una apreciación propia entre tantas análogas que circulaban en los discursos de la cultura literaria de aquel tiempo. Pero, ciertamente, y ya dejando al margen otros elementos menores, esa «nueva calidad» del ensayo, la gran síntesis chabásiana del fragmentarismo barroco como «aspecto fragmentario» del género no es sino la antirretórica *dispositio* del Señor de Montaigne «desparramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan...»; también en nuestro autor, oblicuamente, concepción del ensayo como «esbozo de teorías o guirnalda de ideas sueltas, que van enlazándose y armonizándose», cosa asimismo relativa en último término a lo que se arguye en el siguiente párrafo, quinto. En fin, textualmente, Chabás concluye el quinto párrafo, tras considerar que quizás el ensayismo perjudica la posibilidad de construcciones sólidas y duraderas (recuérdese la ciencia y la filosofía, al decir de Ortega, asunto que sería muy relevantemente radicalizado por Adorno) en virtud de la seducción que sufre el ingenio fecundo por lo breve, brillante y divagatorio (concepto este último difundido en la época y en el que el autor se reitera), aduciendo cómo también se llega al «ensayismo» en razón de un «desasosiego intelectual» y de «la más fina estirpe», para lo cual declara, en excelentes términos acordes con la mejor tradición graciana, orteguiana y mística o sencillamente española que «no es voluble y somera frivolidad de amante ese inquieto anhelo de gozar con

la inteligencia todas las cosas y asomarse con los ojos del alma a todos los misterios o a todos los paisajes con un cinegético afán de herir la verdad en su flanco, disparándole la flecha certera cuando brinca, fugitiva, delante de los ojos». Chabás concluye, pues, apelando a la «verdad», como Ortega, y como Lukács, y por tanto cerrando nuevamente el círculo de manera esencial en coincidencia con Gracián, que la consideraba parte irrenunciable del juicio como operación necesaria para la agudeza.

El ensayo de Chabás es sin duda una elaboración muy ambiciosa, destinado por su autor a una función importante, bien aplicado al trabajo del concepto con eficacia teórica y filosófica, y también sin duda un texto de primer orden muy singular dentro de la producción española, que por lo demás realza las conexiones de la gran tradición barroca de nuestra lengua. Pero si bien resulta a primera vista de extraordinario valor y en cualquier caso extraordinariamente interesante, en último término constituye en su ideación fundamental una suerte de recomposición "filológica", un valioso trabajo de engarce casi por completo ejecutado a partir de los fragmentos de Montaigne y Ortega más el enlace de Gracián. Se trata, pues, de una ingeniosa síntesis. Una ingeniosa síntesis dentro del diálogo de la tradición con resultado pleno, o cuando menos no fragmentario y superador por ello de la situación española de su tiempo.

PERE GIMFERRER: LA ESCRITURA COMO (RE)FUNDACIÓN DE LA ESCRITURA

Túa Blesa
Universidad de Zaragoza

Leer precede necesariamente a escribir, que es, así, operación segunda. Lo precedente es, por supuesto, una obviedad, pero es la justificación de una estrategia crítica —una o varias, de las fuentes a las influencias— que viene mostrando a través de los siglos su fuerte atractivo para la práctica del comentario, lo que probablemente algo aporta a la lectura. No faltan, por otra parte, los textos en los que son los propios escritores quienes dan cuenta de cuáles han sido en su trabajo los modelos o referentes, como sucede en el caso de Pedro/Pere Gimferrer.

En lo que sería la clausura de su (ahora sabemos que primera) etapa de poeta en español, añadió a la publicación de sus poemas escritos entre 1963 y 1969, el prólogo titulado "Algunas observaciones". Dejando aparte otras consideraciones, Gimferrer escribía que

De hecho, mi formación se basaba sobre todo en la generación del 27 y en poesía extranjera (Pound, Eliot, Perse...) y no pensaba ni poco ni mucho en que aquello tuviera o no que ver con lo que en poesía se estaba haciendo a mi alrededor [...] Ya hablé de mis influencias iniciales, a las que hay que añadir las de Aleixandre y Octavio Paz (igualmente decisivas en el plano personal), así como la de Lautréamont, Lorca y Wallace Stevens. Y también, como he dicho en otra parte, influencias no pertenecien-