

Ensayo y pensamiento recientes en México

La ubicación del ensayo y el pensamiento recientes en México requiere dos deslindes: el primero ubicaría un oficio escritural que busca fugarse de los centros temáticos de nuestra cultura y de los procedimientos heredados; el segundo indicaría una tarea en la que no hay ruptura respecto de lo anterior, sino una certidumbre de ubicuidad u oscilación entre las tradiciones y lo actual. Al término de su célebre libro *El laberinto de la soledad*, de 1950, Octavio Paz manifestaba un mandato que sería un anhelo por él cumplido: «ahora, por primera vez en la historia, somos contemporáneos de todos los hombres». Con esto, Paz iniciaba un viaje hacia el centro del espíritu de Occidente, que culminará con su acercamiento al enigma de la modernidad.

La cultura mexicana debía identificarse bajo la luz de la historia y encontrar su rostro ante el mundo. El poeta dirigiría este éxodo cultural. Tal inercia entre las imantaciones a Occidente desde el juego de la autoidentificación nacional y la fe en la voz superior del poeta que alcanza a las Metrópolis, se convirtió en el modelo del pensamiento en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XX. La literatura, pero sobre todo los asuntos de la ciudad —la política—, encontraron en esa dualidad su espejo; de ahí irradiaba el relumbre primordial que indicaba una trayectoria en que el ensayo y el pensamiento se obsedieron. Ahora, dicha luz abarca otras trayectorias.

Si es cierto que a la literatura se le puede asignar la forma de una ciudad, en el caso de la literatura mexicana reciente —su trayectoria temática y formal en los distintos géneros—, oscilaría entre los siguientes sitios: la Plaza mayor; las calles; los interiores y los subsuelos. Se trata de una ruta que transcurre de lo civil a lo íntimo, donde el cuerpo que piensa y se piensa alcanza un estatuto privilegiado. En el crepúsculo de las autoidentificaciones nacionales que buscaban acceder a un diálogo en la mesa de Occidente

—ahora que la historia ha invertido los términos, porque todos los hombres son contemporáneos nuestros—, ensayar se vuelca hacia diversos puntos de fuga de aquel centro, en que nuestros anhelos modernos se volcaron.

El ensayo refleja un sentido demiúrgico, creador. La aventura actual de la persona frente a un mundo de cariz fragmentario y simultáneo le permite construir a quien lo intenta mixturas y desbordamientos formales. ¿Cómo? A partir de los géneros literarios y las disciplinas, mediante el acceso múltiple a otras culturas y ámbitos. Quien escribe ensayos da origen a creaturas insólitas, que retan las normas y los órdenes convencionales. Esta peculiaridad remite en un primer momento a la creación de monstruos. Conviene recordar lo que significa esta palabra: «*monstruo*, 'ser fabuloso; animal o planta deforme': latín tardío *monstruum*, del latín *monstrum* 'monstruo presagio de un suceso contrario, mal agüero, presagio' (idea implícita: 'los monstruos son advertencias de los dioses'), de *monere* 'advertir, avisar, recordar', del indoeuropeo *mon-eyo-* 'hacer pensar', forma causativa de *mon-* (para otros descendientes del causativo indoeuropeo *-eyo-*, véanse demostrar, inocuo, inocente, monumento, mostrador, nocivo), de *men-* 'pensar' (véase *mente*) (Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*). Los monstruos desafían la imaginación, presagian, recuerdan, advierten, dan qué pensar.

Una cercanía al ensayo y el pensamiento recientes en México estaría en la teratología que nos significa. Cada ensayista propone su método para producir una especie de monstruo o ente específico, que obedecerá a sus propios fundamentos intelectuales y estéticos, y se propondrá cumplir alguna función precisa de su especie. En los últimos años, han prosperado en México tres especies de ensayos que obedecen a respectivos temas y preocupaciones: la práctica política, el pensamiento literario, la reflexión cultural.

El ensayo-monstruo que deriva de las obsesiones políticas adquiere su rostro en los vínculos contradictorios del saber académico y el poder. La mayoría de los productores de este tipo de ensayo-monstruo siguen el esquema canónico de Víctor Frankenstein: usar los adelantos de la razón y la técnica para aplicarlos hacia un cambio de la realidad. El fin consiste en crear un cuerpo de ideas y de prácticas políticas a partir de las renovaciones de lo muerto. Su genealogía conceptual participa del descreimiento de los grandes mitos progresistas, de la caída de la fe revolucionaria, y elige las alternativas del reformismo. O bien, adopta los valores democráticos y las virtudes liberales. En cualquier caso, el ensayo-monstruo ha conseguido articular un poderoso enfoque de la historia y el presente, que lo ha aproximado o distanciado de un diálogo con los administradores del poder público y privado.

La efervescencia participativa de nuevos actores en la sociedad mexicana desde la década anterior, les ha dado a los ensayistas políticos el telón de fondo para el análisis de los contrastes y las expectativas de nuestro tránsito histórico: una economía cerrada que se convierte en una de tipo abierto, un

Estado benefactor que deriva en uno de índole medio neoliberal y medio filantrópica (protege por igual a los más desposeídos que a los más adinerados), un autoritarismo en torno del partido oficial que se descompone y da paso a un trato democrático y de confluencia plural de otros partidos, una sociedad tradicionalista y de influjos comunitarios, religiosos, que ve crecer el dominio de una cultura urbana (individualista, desacralizada) como vía de integración al mundo.

En términos de lectura, el ensayo-monstruo de la política concita al mayor público y la celebridad: se encuentra en el eje de los intereses públicos y del aprecio de las élites intelectuales. Escribir sobre política es hacer política: unos obtienen prebendas, beneficios y asociaciones empresariales desde su cercanía con el poder público o privado; otros ven cimentar su capital moral, que suelen poner a las órdenes de causas opositoras, ya sea individuales o partidarias. El mecanismo de tal ensayo-monstruo actúa con tres ritmos: a favor del poder, en torno del poder o contra el poder. La política se justifica en estos tres sentidos. En su matriz cultural el credo ilustrado es esencial, de ahí que también este ensayo-monstruo secrete una pasión crítica, cuyo beneficio resulta innegable en términos de eficacia y competitividad política. Estas aportaciones permiten construir puentes continuos con otros ámbitos públicos, mediante una normatividad comparatista y cercana a la teoría, la academia y el poder internacionales.

El ensayo-monstruo de la política mexicana lo ejemplifican, en el espectro de izquierda al centrismo: Adolfo Gilly (*Nuestra caída en la modernidad; La utopía cardenista*); Roger Bartra (*La jaula de la melancolía*); Jorge G. Castañeda (*Sorpresas te da la vida*); Carlos Monsiváis (*Entrada libre*); Carlos Fuentes (*Nuevo tiempo mexicano*); Federico Reyes Heróles (*Contrahechuras mexicanas*); Héctor Aguilar Camín (*Después del milagro; Las subversiones silenciosas*); Enrique Krauze (*Textos heréticos*).

El ensayo-monstruo de la política comparte la desmesura frankensteiniana, de temperamento dramático. Su voz resuena en los foros y en las plazas; se atreve a la profecía, a las admoniciones, al espanto y a la condena. Al incurrir en la esperanza, vislumbra el bienestar futuro y colectivo.

La confianza en el conocimiento y examen de la literatura, le ha dado al ensayo mexicano su linaje superior. El humanismo helénico de Alfonso Reyes, su vocación europea y enciclopédica, es una de las herencias del siglo XX a la lengua española. Hay otra herencia —a veces tangencial, a veces paralela— de igual riqueza, que viene del aprendizaje de las vanguardias europeas y latinoamericanas, o de una mezcla de periodismo y erudición más autodidacta que universitaria, moderna, urbana, ejemplificable en escritores como Jorge Cuesta, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Octavio Paz.

Al paso del tiempo, estas vertientes —el humanismo y la sensibilidad moderna, cuyas fronteras se traslapan— se transformaron en las líneas que dieron vitalidad —alcances y límites— a las tareas académicas de la literatura mexicana. De ahí que nuestros especialistas y profesores se desempeñen

en un medio en que las inconclusiones de nuestra modernidad aparecen, sobre todo, bajo dos inconvenientes: 1) precariedad institucional y 2) ausencia de códigos fluidos para comunicarse con sus pares del exterior y del propio país. Nuestra academia se encuentra pulverizada, depende más del trabajo individual que del colectivo, y tiende al aislamiento. Ante el público, esta academia carece de relieve en cuanto a la formación del gusto y las dotes apreciativas, y se rige en sus formas de estudio y expresión menos por las experimentaciones e injertos vernaculares, que por los ecos de modelos interpretativos o análisis digeridos en otros ámbitos.

En el círculo de la literatura, la academia mexicana enfrenta las dificultades y carencias de las universidades públicas: improductividad, burocratismo, medianía. De ahí que nuestra mejor crítica provenga de voces individuales que en la prensa han germinado y fructificado sus dones, incluso contra el desconcierto multitudinario producto de la especialización mercantil de la escritura: la reseña bibliográfica y su inmediatez. Esto último se explica porque las publicaciones impresas —quizá más que los libros— han sido el medio decisivo en la formación de lectores en México en los últimos años: en la capital, por ejemplo, se publican 32 diarios, que en su mayoría sostienen páginas culturales; se trata de un archipiélago de papel, poco leído (se estima que unas 2,3 millones de personas de unas quince que acá viven, leen estos órganos cada día). De todos los mexicanos, se ha estimado que sólo unos 400.000 compran libros por hábito. En México circulan 80 millones de publicaciones semanales, quincenales y mensuales de todo tipo (es obvio que los temas dominantes son los melodramáticos, los sexuales, los policíacos); en contraste, sólo circulan 80.000 ejemplares al mes de todas las revistas culturales.

Dicha fragmentación y estrechez de los impresos muestra el tamaño de las élites intelectuales, su perfil minoritario en términos de política y cultura, un suceso a veces incomprendido en cuanto al papel estratégico que suelen jugar éstas en la génesis del prestigio, su papel influyente en los asuntos públicos; el fenómeno recuerda, asimismo, el carácter distintivo y la apuesta de calidad que la cultura encarna en el torbellino de las ofertas cotidianas de otros medios comunicativos.

A contracorriente de tal tráfago, un grupo de escritores y críticos ha logrado fundir las virtudes del dominio académico (minuciosidad, rigor, sistematización, memoria, profundidad, celo extensivo) con un gusto íntimo, que se traduce como voluntad estilística de diverso matiz. Esta labor, cuyas cualidades entrañan la discreción frente al escritorio más que el paseo ante el público, origina y nutre un tipo de ensayo-demoníaco que semeja una alquimia: crear la vida —en este caso literaria, crítica, tan constructiva como adversa— es al mismo tiempo una política del espíritu. A este grupo lo identifican los siguientes ensayistas: José Luis Martínez (*Hernán Cortés*); Antonio Alatorre (*Los mil y un años de la lengua española*); Tomás Segovia (*Ensayos*); Sergio Fernández (*La copa derramada*); Guillermo Sheridan (*Los*

contemporáneos hoy; *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde*; José Joaquín Blanco (*La literatura de la nueva España*); Adolfo Castañón (*Arbitrario de la literatura mexicana; La gruta tiene dos entradas*); Vicente Quirarte (*Peces del aire altísimo*), Rafael Olea (*Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, coedición con Anthony Stanton).

En nuestra literatura, este ensayo-demónico se dirige a pocos lectores; evita la fama y desea probar lo perdurable, se funda en el saber desinteresado y en la confianza en la inteligencia como un juego prudente. Asimismo, elije enlazar su gusto a partir de referentes de la tradición por encima de las modas. Vuelve una y otra vez al pasado para descubrir el rostro presente y ofrece el premio de la lucidez literaria.

Todo lo que representa un ejercicio de desafío a los hábitos, provoca desconfianza; al trasminar los fundamentos, representa una amenaza. El ensayo se vuelve el sitio de las experimentaciones formales. Escribe Octavio Paz en *La doble llama*: «Pensamos y al pensar nos damos cuenta de que pensamos; no obstante, no vemos lo que pensamos; entonces ¿cómo las descargas eléctricas que provocan los movimientos de las distintas partes que componen la mente, en lugar de transformarse en figuras visibles y audibles, se convierten en figuras invisibles y que no ocupan lugar en el espacio? Eliot dijo: *entre el pensamiento y el acto, cae la sombra*. En esta caso la sombra se evapora: el pensamiento tiene cuerpo pero no sombra: es una máquina que vuelve invisible aquello que produce.» El ensayo urde en el revés del mundo.

Por contraste ante el ensayo-monstruo y el ensayo-demónico que se practican en México, en los últimos años ha prosperado otra forma de ensayar que apunta hacia un enriquecimiento de la escritura; se atestigua la originalidad temática, la diversidad de sus obras y la plenitud de los logros estilísticos. Sus exponentes mayores son: Octavio Paz (*La doble llama*); Jaime García Terrés (*Poesía y alquimia; El teatro de los acontecimientos*); Gabriel Zaid (*De los libros al poder; Ensayos sobre poesía*); Francisco González Crusi (*Notas de un anatomista; The Day of the Dead and Others Mortal Reflections*); Sergio Pitol (*La casa de la tribu*); Salvador Elizondo (*Camera lucida*); Margo Glantz (*La lengua en la mano; Esquince de cintura*); Guillermo Bonfil Batalla (*México profundo*); José María Pérez Gay (*El imperio perdido*). Y, entre los nuevos, Antonio Saborit (*Los doblados de Tomochic, un episodio de historia y literatura*); Christopher Domínguez Michael (*Antología de la narrativa mexicana; La utopía de la hospitalidad*); Jaime Moreno Villarrel (*Linealogía*); Héctor Perea (*El viento en fuga*); Alberto Ruy Sánchez (*Al filo de las hojas*); Luis Miguel Aguilar (*La democracia de los muertos, ensayos sobre poesía mexicana, 1800-1921*); Gerardo de la Concha (*El fin de lo sagrado*).

Este tipo de ensayo al que podría denominarse ensayo-volátil desafía el pensamiento convencional y sus ídolos: la racionalidad economicista, la lógica del interés y el intercambio, la homogeneidad en la eficacia, el reino de lo cuantificable, el poder autoritario, el orden en torno a la moneda, el

lenguaje uniformador, la amnesia ante lo extrasocial, irracional o a-traccional (dioses o dioses, providencia, destino, sacralidad). En cambio, se aproxima a la encrucijada entre los géneros y las disciplinas, y se despliega en un rumbo plural que apunta a los siguientes aspectos que merecen explayarse: 1) el placer de la memoria; 2) las ideas centrífugas; 3) el equilibrio y el límite; 4) la escritura como vuelo; 5) la pasión personal; 6) la ironía desde el cuerpo.

El ensayo-volátil se puede evocar mejor a partir de su propio surgimiento a través de la lectura. En su ejercicio, que implica la complicidad entre el ensayista y el lector, consigue articularse a sí mismo como una señal en el camino, cuyas intermitencias —más que determinar un muestrario de los otros— permitirán entrever la tierra adentro en que habitan los otros: propone así unas reglas escriturales y receptivas que reflejan su volatilidad.

El placer de la memoria, ante todo, surge del ensayo-volátil. El mito cuenta cómo llega a Creta el gran arquitecto ateniense Dédalo, y entra al servicio del poderoso rey Minos. El rey le ordena a Dédalo construir un laberinto, el más ingenioso, el más complejo jamás creado. Dédalo se entrega a la tarea y perfecciona el laberinto que consagrará su nombre en la memoria de los hombres. Al fin, Minos esclarece su propósito al haber ordenado la construcción de semejante obra: será la morada y cárcel del Minotauro, ese monstruo de cuerpo varonil y cabeza bovina, producto de los amores zoofílicos de la reina Pasifae y un toro. Un día Teseo, héroe ateniense en busca de hazañas, arriba a Creta para enfrentar al terrible Minotauro; asedia a la hija del rey, Ariadna, y ella, por consejo de Dédalo, le proporciona el recurso que le permitirá salir del laberinto una vez que haya matado al Minotauro: una madeja que el héroe deshilará mientras avance contra el monstruo e hilará de regreso, cumplida su tarea. Teseo conquista así el derecho de llevarse a Ariadna bajo la cólera del rey, quien descubrirá la complicidad del arquitecto Dédalo en el ardid de Teseo, a quien quería muerto en el intento.

Las ideas centrífugas brotan en el ensayo-volátil. Justo aquí, en nuestro relato mitológico de ingenio, valor, acuerdos secretos y tenacidad de los amantes, se llega al desecho original de los hombres y las mujeres por volar. La venganza del rey Minos será encerrar en su propio laberinto a Dédalo, que se muestra impotente ante su ardua, perfecta obra. No obstante, un ánimo mixto de perplejidad y confusión lo lleva a buscar otra vía de escape que no sea la que está al alcance de la mano: tantea una ruta de fuga entre los mil recodos del laberinto.

El equilibrio y el límite situarán el pensamiento de Dédalo: opta por diversificar la solución virtual. Más que entregarse a las circularidades de la rutina o del fatalismo, decide voltear su espíritu hacia «un arte desconocido», que abre nuevos senderos a la naturaleza: construye unas alas con plumas de ave y cera, cuyo uso idóneo depende del tino artesanal y de la prudencia. Dédalo no sólo conseguirá escapar del laberinto, una jugada maestra de replanteamiento del pensar ante el encierro —una mirada que

tenía agotadas las perspectivas desde adentro—, sino que atravesará el mar que lo separa del continente, de su tierra natal. El relato mitológico enseña que en el origen del deseo de volar, reside también el deseo de pensar de otra forma el orden y las limitaciones del mundo.

La escritura como vuelo es el distingo nuclear del ensayo-volátil que ejemplifica el mito de Dédalo, cuya escapatoria remite a la autonomía individual del sueño de perder el peso, los arraigos. Y como lo muestra el ramaje secundario del mito, la historia del aprendiz de Dédalo llamado Icaro —que emprende el vuelo sin asomo de prudencia, mientras el sol derrite la cera de sus alas para hacerle caer—, todo desafío radical de lo previsto esconde, en la vorágine de los riesgos, al menos una posibilidad de tener éxito, cuyo logro viene del sentido del equilibrio, de la frialdad, de la firmeza ante los vaivenes del entusiasmo y el exceso de confianza. En otras palabras, como se ha visto, la sabiduría del límite de ser ingrátido.

La pasión personal por antonomasia consiste en el placer del movimiento, de la libertad, el desprovocarse de los lastres de la oriundez. Así acontece el ensayo-volátil; busca un medio etéreo y grácil. El vuelo trafica con los extremos de la elevación y la caída, e indica el trofeo de un estado superior. La idea de un dominio del espacio está presente en muchas literaturas, pero en los umbrales de la modernidad el vuelo comenzó a acercarse a lo realizable. El arco de intereses imaginarios que conducen de la influencia lunática de Cyrano de Bergerac —sus ensueños voladores—, al primer viaje en avión del ingeniero Clément Ader en 1890, guarda mucho de impulso nocturno; no en balde Ader, que acuñó la palabra avión a partir de la fuente latina avis, o sea pájaro o nave, se inspiró en el murciélago para construir la estructura de su invento. Y el murciélago —no debe olvidarse— es emblema de felicidad y larga vida, además de recordar las cualidades primordiales del andrógino: la unión corporal de los dos sexos. ¿Cómo no asociar aquí la imagen del vampiro? Margo Glantz precisa en *Esquince de cintura*: «el vampiro era primero mujer; la oscuridad de la noche, su cercanía con las mujeres que amamantan, el vientre caótico y fecundo, la fertilidad oscura de la tierra, su carácter mohoso, húmedo, escurridizo, laberíntico, la asocian con la escultórica figura del vampiro, deslizándose su reiterada sombra negra sobre la luz marfilina de sus contornos y sus dientes». Pero no es tanto en este sentido que se podría hablar de una erótica del vuelo, sino en tanto la plenitud extática, por ejemplo, de un acto amoroso *à rebours* entre un hombre y una mujer, la «punzante sensación de vacío» que, en palabras de la narradora anónima de la novela *Cruel Zelanda*, «coincide con el momento en que se alcanza, recobra y reconoce, el más conmovedor placer». Estos registros son contiguos al momento del vuelo, donde se puede disfrutar la inercia de un deleite ilimitado.

En el lenguaje de las fantasías corporales, el vuelo y el orgasmo son análogos, la *petit morte* y la gran muerte se hermanan. Théophile Gautier, en su novela decimonónica *Espírita*, compendio sentimental del antiguo

espiritualismo, narra la permanencia de un amor más allá de la muerte, y cómo la amante que en vida se llamó Lavinia vuelve bajo la forma y nombre de Espírita a la tierra para confortar en la flaqueza a su amado y guiarlo; le dice mientras contemplan un paisaje marino: «Este es sin duda —decía Espírita— un maravilloso espectáculo, si no el más hermoso, uno de los más bellos que el ojo humano pueda contemplar; ¿pero qué significa al lado de las prodigiosas perspectivas que he dejado por descender hasta ti y a donde pronto volaremos uno al lado del otro como palomos impulsados por igual deseo?».

Un ensayo-volátil de Gastón Bachelard, su libro *El aire y los sueños*, recoge el testimonio de un especialista en el estudio de los pájaros: envidiamos la suerte del pájaro y prestamos alas a lo que amamos porque sabemos por instinto que, en la esfera de la felicidad, nuestros cuerpos gozarán de la facultad de atravesar el espacio como el pájaro el aire. Cada quién en sus sueños debe tener al menos un episodio semejante, pero lo que es válido para el individuo no parece serlo para la multitud: en el *Libro de la risa y el olvido*, el novelista Milan Kundera relata la fiesta en honor de los comunistas checos que llegaron al poder con el apoyo popular en 1948; bajo la sombra de la muerte de los disidentes, la multitud se entregó a una ronda de cánticos, consignas y danzas que escondían el porvenir totalitario: «Y ella sonrió y entonces golpeó aún más fuerte sobre el suelo con el pie, de modo que se elevó un par de centímetros por encima del empedrado, y arrastró a los demás tras ella, cada vez más alto, y al cabo de un rato ya ninguno de ellos tocaba el empedrado, daban dos pasos en el sitio y un paso adelante sin tocar la tierra, sí, se elevan sobre la Plaza de San Wenceslao, su corro parecía una gran corona fúnebre y yo corría abajo en la tierra y miraba hacia ellos en lo alto y ellos seguían volando, levantando la pierna primero hacia un lado y después hacia el otro y debajo de ellos estaba Praga con sus cafés llenos de poetas y sus prisiones llenas de traidores al pueblo y en el crematorio quemaban en ese preciso momento a una diputada socialista y a un surrealista, el humo subía hacia el cielo como presagio feliz y yo oía la voz metálica de Eluard: el amor se ha puesto a trabajar y es infatigable». En aquella imagen de la multitud voladora, entregada a una fiesta sentimental, mustia y profética, Kundera define también las imposibilidades de los vuelos utópicos, sus riesgos latentes. La felicidad es un don individual que pueden compartir muchos, pero jamás por decreto.

La ironía desde el cuerpo expresa el sueño de volar, que persiste así como una parcela de intransferible individualidad. El arquitecto italiano Aldo Rossi diseñó para Berlín un Museo de la Historia Alemana que contendría las memorias espléndidas y las atroces de ese pueblo; en su enfoque postmoderno, Rossi entiende que ya no es posible la síntesis cultural, sino la asamblea de fragmentos que configuren un estilo; el Museo es una mezcla de columnas, tejados y cilindros monumentales, un aire magnífico y siniestro emana de los planos, de las maquetas con una ironía casi perversa y

lúgubre. Edificios que reproducen alas industriales, arquitectura edilicia, talleres, sombra de campos de exterminio; como si Rossi quisiera dejar una advertencia permanente que seduce y repugna al mismo tiempo.

En una de las láminas del proyecto se encuentra la clave del propósito del arquitecto: por encima de la maqueta hermosa, tras de la que se distinguen unos extraños edificios labrados en tierra rojiza y primitiva y, más atrás aún, unas montañas bíblicas hacia el crepúsculo, sobrevuela un hombre con alas en una fuga ligera, promisoría.

Giovanni Macchia, en su obra *Las ruinas de París*, reencuentra el origen de la escritura moderna en la biblioteca y los escritos de Michel de Montaigne; lo evoca así: dedicó su vida a ensayar un laberinto. Sus célebres *Ensayos* serían un laberinto de tinta. Escribe el crítico italiano: «la suya es una de las primeras expresiones de la cultura laberíntica por la que se siente fascinado el mundo moderno. Pero se trata de un extraño laberinto. El laberinto confiere en todos los casos la sensación de cosa cerrada, de sofoco. Aquí las puertas están abiertas y las perspectivas son luminosas y cambiantes. Esta casa puede incluso convertirse en una 'plaza' universal (como fueron descritas entre los italianos del siglo XVI) o en un rincón remoto». En el mismo sentido, podría agregarse que también construyó una torre que sería un observatorio transhistórico. Pero en nuestro fin de siglo, en que lo unánime tiende a volverse la atmósfera de todo el planeta, la libertad estilística de Montaigne debe ser rebasada para que renazca. Ya no basta construir laberintos ni torres ni observatorios —la escritura como geografía o como arquitectura. Ahora se torna preciso remontar el vuelo en la escritura.

El ensayo, desde Montaigne, apunta a una renovación profunda de la literatura. Los ensayistas de varias latitudes exploran ya sobre las conexiones entre el relato y el pensamiento: ensayar es el cuento del pensar. Estas exploraciones de la prosa se aproximan a la poesía. La prosa avanza como vuelo de reflexiones narrativas, y se equipara a las mayores aportaciones poéticas. Gabriel Zaid apuntó en sus *Ensayos sobre poesía*: «No hay ensayo más breve que un aforismo.» Estas palabras —un ensayo en sí— se abren en otra página de la misma obra: «La prueba del verdadero aforismo es que no puede desarrollarse. No es un resumen: es una exageración que no funciona en cuanto se trata de extender. Es como ciertas 'mentiras' de un dibujo: la línea que une partes de modo anatómicamente imposible. Al precisar, ampliar, aclarar, la verdad (que es verdad) del aforismo, se esfuma. Surge otra clase de verdad que no cabe en el aforismo. Y eso tiene que ver con algo cuantitativo (como la omisión de elementos del dibujo): el aforismo es más breve aún que el poema.»

En aquella brevedad impulsada con omisiones —un arte del distinguir—, se encuentra también el espíritu del ensayo.