

# Dissidences

Hispanic Journal of Theory and Criticism

---

Volume 6 | Issue 11

Article 10

---

October 2015

## La poética del pecio de Rafael Sánchez Ferlosio: una lectura desde la forma ensayo

Gerard Torres Rabassa  
*Universitat de Barcelona*, gtorresrabassa@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>



Part of the [Comparative Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), [Philosophy Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Torres Rabassa, Gerard (2015) "La poética del pecio de Rafael Sánchez Ferlosio: una lectura desde la forma ensayo," *Dissidences*: Vol. 6 : Iss. 11 , Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol6/iss11/10>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact [mdoyle@bowdoin.edu](mailto:mdoyle@bowdoin.edu).

---

## La poética del pecio de Rafael Sánchez Ferlosio: una lectura desde la forma ensayo

### Abstract / Resumen

El género ensayístico ha sido caracterizado por sus principales teóricos como vehículo de una forma específica de conocimiento basada en el perspectivismo y en la autoconsciencia irónica de sus propias limitaciones epistemológicas. Este artículo interpreta algunos pecios de Rafael Sánchez Ferlosio entablando un diálogo con las aportaciones de teóricos del ensayo como Georg Lukacs, Max Bense, Theodor W. Adorno o Edward Said, sin olvidar el referente fundamental que constituyen los *Essais* de Montaigne para toda escritura ensayística.

Además, veremos que los libros *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993) y *La hija de la guerra y la madre de la patria* (2005) establecen un diálogo explícito con la teoría crítica desarrollada por Adorno. Los aspectos principales que Sánchez Ferlosio comparte con la filosofía adorniana son la denuncia de la cosificación del sujeto, la concepción de la historia como regresión de la barbarie y la alarma ante una Industria cultural que impone a los individuos su discurso homogéneo. Pero, en su forma de concebir la subjetividad, los pecios ferlosianos rebasan el punto de vista adorniano y configuran una teoría más compleja que compararemos con las aportaciones de Michel Foucault.

### Keywords / Palabras clave

Sánchez Ferlosio, pecios, teoría del ensayo, Adorno, Lukacs.

# La poética del pecio de Rafael Sánchez Ferlosio: una lectura desde la forma ensayo

## 1. Introducción

Georg Lukacs abre el primero de los escritos que constituyen *El alma y las formas* interrogándose, precisamente, sobre la naturaleza genérica de tales escritos: ¿poseen alguna unidad? Y en este caso, ¿en qué modelo, tipología o forma literaria se enmarcan?<sup>1</sup> La hesitación lukacsiana ante la naturaleza formal de sus propios textos críticos nos introduce de lleno en una problemática nuclear que habita en el interior de los géneros ensayísticos: ¿cómo delimitar el campo de acción de tan disperso *corpus* textual, que iza como bandera identitaria su heteromorfismo irreductible?

Arturo Casas ha hecho notar la heterogeneidad constitutiva del ensayo en tanto género, y ha abogado por designarlo, siguiendo a Genette, “archigénero ensayístico” (1999). Análogamente, Aullón del Haro (2005) y Pozuelo Yvancos hablan en plural de los “géneros ensayísticos”, también con el fin de rendir cuenta de su dispersión e imprevisibilidad (Pozuelo Yvancos 180). ¿Debemos desechar, pues, de entrada, la posible unidad de los textos ensayísticos? Más bien, es necesario delimitar esta tradición genérica, y corregir el uso laxo del término “ensayo” con el que el mercado editorial ha aunado desde textos pedagógicos hasta panfletos políticos, desde obras de divulgación científica hasta estudios académicos, desde libros de autoayuda a tratados de cualquier tenor. Con este empeño, Pozuelo Yvancos propone un primer filtro crítico destinado a distinguir los textos que realmente deben ser considerados ensayos. Serán aquellos que, por un lado, evidencien su filiación y descendencia formal de sus fundadores, Montaigne y Bacon; y, por otro lado, aquellos que se atengan a la configuración teórica que han trazado sus tres críticos fundamentales: Lukacs, Bense y Adorno (180). A diferencia de la mayoría de textos que

---

<sup>1</sup> “Tengo ante mí los ensayos destinados a este libro, y me pregunto si es lícito editar trabajos así, si de ellos puede nacer una nueva unidad, un libro. Pues para nosotros lo que importa ahora no es lo que estos ensayos puedan ofrecer como estudios «histórico-literarios», sino sólo si hay algo en ellos por lo cual puedan llegar a una forma nueva y propia, y si ese principio es el mismo en todos ellos. ¿Qué es esa unidad, supuesto que exista?” (Lukacs, *El alma* 15).

comúnmente se designan ensayos, los verdaderos ensayos escapan a toda forma de cientificismo y academicismo, desechan la pretensión (o necesidad, quizás patología) de alcanzar dialécticamente una verdad última que otorgue sentido al todo.

En sus recientes desarrollos, la teoría de los géneros literarios ha mostrado que todo género actúa como una institución. Pues bien, no podemos obviar que a lo largo del siglo XX, aunque de forma lenta e inconstante, el ensayo ha ido ganando peso entre la crítica: ha sido objeto de reflexión, se ha teorizado y finalmente ha acabado por oficializarse. En consecuencia, es necesario “esbozar el desarrollo del «género crítico», esto es, la aparición y asentamiento de un referente crítico-teórico suficientemente reconocido y oficializado relativo al ensayo” (Casas). La oficialización y sedimentación teórica del ensayo han proporcionado un conjunto de acuerdos, presupuestos comunes y tópicos descriptivos que conforman hoy lo que podríamos denominar una “poética” relativamente estable referente al género ensayístico.

Aunque no se trata, en ningún caso, de un género nuevo o joven, sino que sus orígenes se remontan al nacimiento mismo de una cultura escritural (Pozuelo Yvancos, 183), creemos que el ensayo es uno de los pocos géneros cuyas formulaciones contemporáneas se mantienen considerablemente cercanas a las de sus padres fundadores. Repiten gran parte de sus especificidades formales, estrategias discursivas, puntos de partida y modos de tratar el objeto de estudio. Con ello no pretendemos postular, ni mucho menos, una invariabilidad histórica del marbete de los géneros ensayísticos. Simplemente planteamos la necesidad y eficacia de leer una obra ensayística en diálogo con los cánones que dicta la poética del género. Creemos pues en la vigencia y eficacia que posee todavía hoy, en el caso del ensayo, el ejercicio crítico de interrogar un texto desde los presupuestos de la poética en que se inscribe, ponderando las concesiones y rupturas que plantea, y al mismo tiempo leyendo en qué medida se entrelazan forma (entiéndase: genericidad) y contenido en su desarrollo semántico y discursivo.

La poética del pecio de Rafael Sánchez Ferlosio, tal y como se manifiesta en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993) y en *La hija de la guerra y la madre de la patria* (2005), se inscribe en una tradición ensayística que ha contado en España con notables representantes, entre

los cuales destacan Eugeni d' Ors, Ramón Gómez de la Serna o José Bergamín. Proponemos aquí una lectura conjunta de los textos más importantes que han abordado el complejo problema de la definición del género ensayístico, con el fin de compendiar sus rasgos definatorios más destacados y proyectarlos, en forma de interrogante, sobre los escritos ferlosianos. ¿Cómo se relacionan con la poética del ensayo, con su tradición y con su forma de leer el mundo? ¿Se trata de una clara filiación a dicha poética, o introduce cambios, subvierte normas y rompe expectativas? ¿Sobre qué elementos aporta luz la lectura de los textos de Ferlosio desde el ángulo crítico del ensayo, y qué aspectos permanecen oscurecidos?

En cuanto a las características que se han atribuido con frecuencia a la forma literaria ensayo, cabe destacar que todas ellas se proyectan, esencialmente, hacia la fundación de una nueva epistemología que transforma el modo de relación del sujeto con el objeto de estudio. Interrogaremos los textos de Sánchez Ferlosio con el fin de desbrozar las analogías y divergencias que presenta respecto a la poética del ensayo, y atenderemos especialmente a la posibilidad de hallar en sus pecios esta nueva epistemología, deudora y formativa, al mismo tiempo, de la modalidad literaria del ensayo.

## **2. El sentido de una elección: Sánchez Ferlosio y la escritura ensayística**

La gran mayoría de estudiosos del ensayo han llamado la atención sobre la necesidad de complementar la tradicional triada de géneros “naturales” o “teóricos”. Como recuerda Schaeffer, estos géneros (lírica, narrativa y drama) hacen referencia, por encima de todo, a una modalidad enunciativa, y por tanto toda teoría genérica supone una teoría del acto verbal (56). Es interesante, pues, empezar preguntándose: ¿cuál es la modalidad enunciativa que da forma al ensayo? O en términos de Austin: ¿qué tipo de acto de habla realiza la enunciación ensayística? Arturo Casas, en su *Breve propadéutica para el análisis del ensayo*, ha proporcionado interesantes respuestas desde el punto de vista de la pragmática. En el archigénero ensayístico dominaría “la dimensión perlocucionaria asociada a la intencionalidad reflexivo-persuasiva”. Su modalidad enunciativa posee una constitución doble: por un lado, se trata de un tipo de género monológico o

exegemático; pero, por otro lado, la especificidad apelativo-dialogal que conforma su substrato se materializa en su constante apelación al lector, en su actitud experiencial y subjetiva, y en su exposición argumentativa abierta y dialógica. En este sentido, pensemos -y es solo un ejemplo entre muchos posibles- en un pecio de *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* cuya ocasión es la glosa de una idea de Jean Piaget. Después de resumirla muy brevemente, el texto prosigue de la siguiente manera: “tuve, naturalmente, la curiosidad de repetir el experimento con mi niña...” (96). Es decir: el discurso del otro es el motor de una actividad del yo, de una transformación del yo. Es el yo el que pone a prueba la idea, el que experimenta, el que mediatiza toda aprehensión. Además de la actitud experiencial y subjetiva tantas veces atribuida al ensayista, este fragmento nos revela otro de los rasgos que tanto Casas (1999) como Arenas Cruz (2005) y, con especial atención, Pozuelo Yvancos (185 y ss.) han señalado: la escritura ensayística no permite la separación entre el sujeto del enunciado y de la enunciación y el autor real del texto. Es posible que el autor al que remite el texto no sea propiamente un sujeto empírico, sino una creación de la misma textualidad, un sujeto que ha sido a la vez creador del ensayo y creado por él, como ya lo reconoció Montaigne: “No hice tanto mi libro como mi libro me hizo a mí. Este es consustancial a su autor; de una ocupación propia: parte de mi vida y no de una ocupación y fin terceros y extraños, como todos los demás libros” (Montaigne, *Essais*, v2: 52). Pero el ensayo no deja de ser una escritura del yo, y la impronta de ese sujeto que mira, que piensa, que lee, que juzga y que pesa los objetos en la balanza de su propia subjetividad, se hace notar hasta el punto de crear una epistemología propia, una forma específicamente ensayística de relación del yo textual (y autorial, como hemos visto) con el objeto de estudio.

Los pecios de Sánchez Ferlosio jamás abandonan el prisma perceptivo del yo, jamás renuncian a la subjetividad en tanto topografía irrenunciable que genera significaciones. “No ha de extrañar el ánimo en que me pone la mañana seca... (*Vendrán*, 19); “Nunca he logrado poder participar...” (*La hija*, 111). Se trata de una retórica no solo subjetivista, sino en muchas ocasiones experiencial: “El fracaso estrepitoso de mi viaje a Tierra Santa, cuando durante la guerra del Golfo fui enviado por el periódico a Israel, se debió...” (*Vendrán*, 133). Se forja nítidamente una

epistemología dialógica basada en la asumida distorsión que genera el prisma del “yo”, el cual acepta de antemano la falibilidad de sus conclusiones. Conoce el pecado esencial de toda verdad: que es parcial, discutible, impuesta, un acto de violencia. Y la lógica formal del ensayo, que vehicula -como no podría ser de otra manera- una visión del mundo, le permite consumir su objetivo de huir al dogmatismo, a la falaciosa ilusión de tener razón, al ingrátido peso de la verdad violentadora. En la única entrevista que concedió para la televisión, en el programa “Negro sobre blanco sobre negro”, Ferlosio explica que, dejando de lado a Kafka, ya solo lee novelas algunas noches, y lo hace sin esperar mucho de ellas, simplemente para poder dormir. Argumenta, significativamente, que “las cosas que te hacen pensar -que no son novelas, normalmente- te desvelan” (entrevista “Negro sobre blanco”).

Después de los éxitos de *Alfanhuí* y *El jarama*, Sánchez Ferlosio, instaurado *malgré lui* en el centro del canon novelesco español desde los años 50, renunció casi totalmente a la escritura de ficción, con contadas excepciones. Se dedicó a sus investigaciones en el campo de la gramática y escribió diversos ensayos y libros de pecios. Lo que no podemos dejar de preguntarnos es el por qué de esta elección, una elección forjada en el desprecio absoluto por la creación novelesca y que es, ante todo, de naturaleza genérica. No parece osado sopesar la posibilidad de que Ferlosio, convencido de que las novelas (y debemos entender, por lo dicho en diversas entrevistas orales y escritas: la literatura, la ficción) no “desvelan”, sino que quizás adormecen, halló en la creación fragmentaria y heterogénea del ensayo la condición de posibilidad de un discurso capaz de aceptar su falibilidad, con ausencia de imposiciones y violencias relativas al conocimiento. Tanto sus pecios como sus ensayos más tradicionales, todos ellos heterogéneos y discontinuos, prometen la incorruptibilidad de una epistemología que no deviene totalizadora. Ferlosio parece haber asumido que la escritura conduce al ensayo, a lo provisional y parcial, a la visión antes que a la demostración, a la duda antes que a la respuesta, a lo fragmentario como oposición a lo que se cree totalidad. Por encima de todo, afirma tener pánico a la petulancia, a la soberbia, a la autocomplacencia estética en que la literatura puede hacerlo incurrir, como un onanista ensimismado en la rimbombancia artificiosa de su discurso vacío, aunque colorido. Abomina del

mito de la “bella página” (entrevista “Negro sobre blanco”), desconfía de la palabra esencialmente poética, literaria, estética, artificiosa. Y se atrincheira en la poética del ensayo, que promete cierta liberación, una poética redentora que parece mantenerlo alejado de esos vicios de poetas, de esa escritura vacía, enmascarada, escritura-fachada. Alejado de la literatura.

Sin embargo, el problema que plantea esa actitud es muy evidente: ¿acaso la escritura ensayística no es también una forma de escritura, y por lo tanto, responde a una elección? ¿Acaso no es también una escritura literaria, como toda escritura al fin y al cabo? ¿Acaso no es imposible señalar aquello que determina la literariedad de un texto, y sustraerse a ello? Y ¿no existe en toda escritura un orden, una composición, un sentido? ¿No responde asimismo a una elección, a una propuesta estética? Es más: ¿acaso existe algún tipo de escritura neutra, acaso es posible el absoluto desprendimiento? ¿No es el silencio un discurso, la austeridad un estilo, el vacío una substancia? Sin duda, estamos en condiciones de responder a todas esas interrogaciones afirmativamente. Es más: el propio Ferlosio es consciente de que la escritura es siempre creadora, siempre ideológica, de que posee inequívocamente un signo, una estética, una postura. Y es precisamente por ello que, de entre todas las escrituras posibles, elige la escritura ensayística.

Existe la elección, luego: ¿dónde reside la clave de esta elección? Ya hemos avanzado que la poética del pecio, en su filiación a una compleja tradición ensayística y fragmentaria, vehicula una particular visión del mundo, una epistemología, una forma específica de relacionarse con el objeto observado. El sentido de esa elección, la razón del viraje ferlosiano hacia una poética del pecio, es uno de los ejes significantes que es necesario desempolvar; quizás nos permita contemplar su obra con una renovada luz, y proyectar sobre ella un conjunto de nuevas interrogaciones.

### **3. El ensayo, forma específica de conocimiento**

Posiblemente la principal razón por la que Sánchez Ferlosio entiende que el ensayo permite escapar a la pretensiosidad epistemológica y a la banalidad del mero regodeo estético se halla en el hecho, observado por Lukacs, de que esta forma de escritura se aleja de la exactitud



científica, pero también de la “helada filosofía” (*El alma*, 15). Y es que, según Lukacs, el ensayo es un modo literario que se define por nutrirse de formas, y no de contenidos. Para el ensayista, la “vivencia más intensa es el contenido anímico que las formas contienen indirecta e inconscientemente. La forma es su gran vivencia; es como realidad inmediata lo que tiene naturaleza de imagen, lo realmente vivo de sus escritos” (*El alma*, 24). Fundamental en la conceptualización lukacsiana es que esta vivencia de la forma por parte del ensayista es lo que posibilita “vivenciar la vida misma y darle forma” (*El alma*, 25). El ensayista no crea nada nuevo del vacío, sino que habla siempre de algo preexistente, de algo que posee una forma en sí mismo: lo reordena y le otorga nuevas significaciones. En todo ello, el ensayo se erige, según Lukacs, como una tipología escritural específicamente literaria y muy cercana a la poesía, lo cual sin duda desesperará a un Sánchez Ferlosio que afirma haber dejado atrás su etapa de “literato” para siempre (entrevista “Negro sobre blanco”).

Pero más allá de la controversia (“caduca”, en términos de Casas) sobre la literariedad o no del género ensayístico, resulta interesante la aportación de Max Bense a este respecto: para Bense, el ensayo habita una zona fronteriza, en el umbral entre poesía y prosa, entre la creación y la tendencia, entre lo estético y lo ético (“Sobre l’assaig” 21). Esta concepción del ensayo como topografía literaria eternamente indeterminada presenta el acierto de que erige como su rasgo definitorio la manera misma en que la prosa ensayística se relaciona con la realidad. Es decir: se trata de una definición que se queda en la tentativa, que asume su incapacidad de determinar definitivamente a qué estrato de la creación lingüística pertenece el ensayo. Bense toma el ensayo del mismo modo en que el ensayo toma las cosas de las que habla: sin la pretensión de emitir un veredicto último, contentándose en el acto mismo de juzgar, de pesar, de sopesar, de observar desde diferentes perspectivas, de interrogar, de experimentar con lo observado. Es lo que Cervera Salinas y Adsuar denominan el “arte del bosquejo”. El ensayo

plantea sin demostrar, y defiende sin utilizar últimas pruebas. Pero es tan lícito su procedimiento estético como el de inventar mundos posibles o el de abrir una nueva ventana en la casa de la ficción de Henry James, pues el ensayo no aspira a tesis académica, ni tampoco a memorándum o a informe científico. Es la especulación que se atreve a exponerse y a exponer, sin reducirse a la representación acabada, conformándose en el cálido entusiasmo del intento (10).

El ensayo no presenta sus proposiciones directamente, sino mediante un rodeo; solo después de variaciones y experimentaciones llega a pronunciarse (Bense, “Sobre l’assaig”, 126). Pero jamás emite un juicio último, sino que se sabe atado a una perspectiva, a una visión. No en vano afirma Ferlosio, en un pecio de *La hija de la guerra y la madre de la patria*, que la existencia del sistema de jurados le produce escalofríos. Esos escalofríos son suscitados, precisamente, por el hecho de que los miembros del jurado solo pueden responder sí o no: “el sistema de jurados [...] tiene el temible agravante de no admitir más opciones que «sí» o «no», excluyendo las de «no sabe» y «no contesta»” (107). De este modo, cercena la realidad, la reduce a una substancia inerte, abarcable, silenciada, y reprime la naturaleza misma de lo real: su disgregación, heterogeneidad y dispersión; su forma de estar repleta de matices y contradicciones, que nos obliga siempre a responder “no sabe y no contesta”. Como escribe Lukacs: “¿no es una abstracción decir de cualquier momento o expresión arbitraria que se trata de su esencia? ¿Qué sabemos de la parte inconmensurablemente mayor de su vida en la que no lo vemos? [...] Así más o menos me imagino la «verdad» del ensayo” (*El alma*, 29). Retomando el argumentario esgrimido por Ferlosio, leemos en otro pecio: “Solo la guerra o la acción ejecutiva, el *verdicto* de las armas o de los tribunales, imponen disyuntivas tan tajantes como la de inocente o culpable o la de tener razón o no tener razón” (*Vendrán*, 117). Las verdades monológicas están atadas a la violencia: los binomios sí/no, culpable/inocente, proliferan en el estado de excepción que constituye una guerra, pero no existen en el mundo tal y como nos es dado y percibido, no existen en la realidad, cuyo signo inequívoco es una dispersión que la hace inaprehensible en tanto todo.

Del mismo modo, todo mitin electoral, supuesto núcleo del ejercicio democrático, deviene paradójicamente un acto de fascismo en la medida en que se reprime la diversidad y se impone un monologismo tajantemente antidemocrático: “El supuesto forzoso de la unanimidad incondicional convierte todo mitin en una práctica fascista [...] trocando el continuo móvil, modulable, de la diversidad en la tajante discontinuidad del «todo o nada», de la que inevitablemente se deriva esa abominación de la unanimidad y la incondicionalidad que infecta de fascismo a los partidos” (*La hija*, 122). En otro pecio, que citaremos íntegramente, encontramos

escenificada la que parece ser la única forma en que Ferlosio considera posible impartir una lección magistral:

«Señoras y señores: ni yo, que llevo cuarenta años pensando en él todos los días, ni mucho menos, por supuesto, ustedes llegaremos jamás a hacernos cargo de lo que es el desierto de Takla Makán. He dicho.»

El aula magna, abarrotada de profesores, de alumnos y de familiares prorrumpe en un unánime y estruendoso aplauso (*La hija* 157).

Además de la llana asunción de la imposibilidad de llegar a conocer algo en sí, de forma definitiva y cerrada, este pecio atestigua también la forma en que, como lo hace el ensayo, el sujeto de conocimiento debe afrontar de antemano cualquier objeto de estudio. Por eso lleva por título “Lección inaugural”: porque la autoconciencia de las limitaciones epistemológicas que derivan de nuestro enraizamiento en una posición subjetiva no debe ser solamente el punto de llegada, sino también la casilla de salida de toda tentativa epistemológica.

El radicalismo subjetivo postulado por Sánchez Ferlosio como única forma posible de conocimiento coincide, pues, con el modo en que la prosa ensayística aborda sus objetos de estudio. Sin embargo, esta misma propiedad provisional, preliminar e inconclusa del ensayo es la matriz generadora de sus múltiples detractores. Como advierte Starobinski, a menudo se lo liga a la superficialidad, se le atribuye un esquematismo sumario y falta de todo rigor (32). En la polarización de estas dos posturas, la de los detractores y la de los defensores del ensayo, reside en cierto modo el germen de una de las problemáticas nucleares de la historia de la filosofía: la confrontación irreductible, que se ha metarfoseado infinitamente con el curso de los tiempos, entre la búsqueda de esencias inmutables y el canto a la diversidad, entre el perspectivismo nietzscheano y el positivismo científico, entre la verdad metódica y la gadameriana verdad inefable transportada por el arte, entre las ciencias y las humanidades, entre una filosofía analítica y otra continental. Es esta forma de entender la historia del saber la que permite a Max Bense vislumbrar líneas de conocimiento en los diversos horizontes nacionales: de Montaigne a Camus, Gide o Valéry en Francia; de Bacon a Poe, pasando por Swift o Defoe, en lo referente a la lengua inglesa; de Dilthey y Nietzsche a Ernst Robert Curtius, en Alemania; todos ellos tratan de rebasar los condicionamientos históricos de la razón analítica (Bense, “Sobre l’assaig”, 123), como

también lo hicieran Ortega o Unamuno.

Queda claro, pues, que lo que está en juego es esencialmente la legitimación de un modo de conocimiento, esa misma legitimación que llevó a Diderot a afirmar que “Prefiero el ensayo al tratado; un ensayo que me arroja algunas ideas geniales casi aisladas, que un tratado en que esos gérmenes preciosos acaban sofocados bajo el peso de las reiteraciones (apud. Starobinski, 32). Pero retomemos ahora la desconfianza respecto al ensayo que recogía Starobinski, hasta el punto de preguntarse: si el ensayo es solo un intento, una prueba, un ensayo, entonces “quien quiera llegar, ¿no debe hacer algo más?” (32). Por lo que se desprende de las conclusiones de su texto, es evidente que Lukacs respondería afirmativamente a esta pregunta:

El ensayista es un Schopenhauer que escribe los *Parerga* a la espera de su (o de otro) *Mundo como voluntad y representación*; es un Baustista que marcha a predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir, de uno cuyas sandalias él no es digno de desatar. Y si éste no llega, ¿no queda el ensayista sin justificación? Y si aquél aparece, ¿no se hace entonces el ensayista superfluo? (*El alma*, 36).

Mediante un curioso y complejo itinerario crítico, el mismo Lukacs que defendía la literariedad y la verdad específica contenidas por el ensayo proclama a continuación su naturaleza de mero precursor, de antesala del verdadero conocimiento, como un mar revuelto anunciador de la vigorosa ola futura. Y ello se debe a la centralidad avasalladora que atesoran los conceptos de “totalidad” y de “dialéctica”, en su acepción hegeliana, para el joven Lukacs, que plantea dos fases en el conocimiento: la previa, donde habita el ensayo, antesala fragmentaria de un devenir en términos de totalidad; y la de la posterior realización dialéctica. La posibilidad de esa tentativa provisional y autoconsciente de sus limitaciones, encarnada por el ensayo, se esfumará en aras del advenimiento de la totalidad en el conocimiento, que tendrá que ver con la apología del realismo y con el imperativo del compromiso del escritor. La dialéctica marxista sobre la cual se yergue la estética lukacsiana descubre una “evolución lógica y coherente” (*Ensayos*, 8) allí donde el pesimismo subjetivista burgués solo veía caos y contradicción. Es, de este modo, capaz de distinguir la posibilidad objetiva de un nuevo mundo, a pesar de que representa la realidad en su dura verdad. El arte debe atender al imperativo de colocar un espejo frente al mundo para que la verdad de su reflejo ayude a transformarlo (22). Ante el advenimiento de tan vigorosa filiación

crítica a una causa que rebasa el mero ámbito estético, Lukacs renegará de *El alma y las formas* y *La teoría de la novela*, obras de juventud, del mismo modo en que el ensayista está condenado a quedarse sin fuerza ante el advenimiento de la “estética grande” (*El alma*, 37). Provisional y ocasional, el ensayo ya no se justifica en sí mismo cuando asoma la posibilidad de un sistema. Es, según Lukacs, un “precursor sin valor sustantivo” (*El alma*, 37), un medio necesario para alcanzar el fin, pero desprovisto de valor autónomo.

Si Lukacs entiende el ensayo como mera antesala de un conocimiento venidero en términos de totalidad, ello se debe a que el teórico húngaro contempla en todo momento la posibilidad de alcanzar un conocimiento pleno, espera la llegada -mesiánica, redentora- de una verdad absoluta, de un sistema, de una cima dialéctica, la cual se relaciona orgánicamente con la promesa emancipatoria de la tradición marxista. No podría, en este sentido, estar más alejado de la postura sostenida por Sánchez Ferlosio, diametralmente opuesta a esta fe cegadora en la verdad. Pero, ¿qué ocurre con el sistema, la totalidad y la certeza, que según la formulación lukacsiana debían relevar y hacer estéril la escritura ensayística? Lo explica un pecio de *La hija de la guerra y la madre de la patria*: “El poder de convicción de los sistemas viene del hecho -por lo demás, epistemológicamente necesario- de que el cerebro humano sea tan inercialmente, tan formalísticamente, analógico y combinatorio” (*La hija*, 33). En este argumento, como en otros que retomaremos más adelante, Ferlosio se aleja de Lukacs y se coloca del lado de Adorno, para el cual la totalidad y el sistema solo pueden existir en relación con alguna forma de violencia. Por ejemplo, la Industria cultural, que teje sus redes cosificadoras mediante una homogeneidad totalizadora y homogénea. En cambio, “el ensayo (...) no aspira a nada que lo abarca todo. (...) Su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí, es la de lo no total, una totalidad que ni siquiera en cuanto forma afirma la tesis de la identidad de pensamiento y asunto que rechaza como contenido” (“El ensayo”, 27).

#### **4. La profana palabra del ensayo: ironía y dialogismo**

Como hemos tratado de demostrar, los pecios ferlosianos construyen pieza a pieza,

fragmento a fragmento, una crítica feroz a la idea tradicional de verdad, a la tiranía de lo sistemático y del totalitarismo conceptual. Lo hacen con la discontinuidad del demente, pero al mismo tiempo con la constancia incorruptible y obsesiva que emana toda forma de locura. Se suscriben, merced a esa escritura desbocada e impetuosa, a la tradición de las formas ensayísticas, que ha insistido en apelar a una absoluta libertad escritural, a un libre fluir del discurso, de la consciencia y de la subjetividad que desarbola cualquier posibilidad de organización textual previa o fijada de antemano (en ello coinciden Adorno, Lukacs y Bense).

No obstante, y como señala Arturo Casas siguiendo a Van Dijk, se debe tomar en cuenta que el texto ensayístico está constituido por dos niveles dispositivos: por un lado, existe el orden sintáctico interno, que sin duda emula la improvisación de las formas conversacionales y se desarrolla de forma caótica y atropellada; ora se interrumpe, ora se desvía, ora retoma asistemáticamente un argumento anterior. Por otro lado, está el nivel de “la *macroestructura* lógico-argumentativa general del texto y de su *superestructura* formal en cuanto discurso” (Casas). No está tan claro que esa macroestructura textual, es decir, la forma externa de un libro de ensayos, sea también el resultado de un deambular improvisado y desprovisto de sentido estructural. Existen diversas formas de organización de la macroestructura externa, algunas de las cuales enumera Casas glosando a Arenas Cruz. Entre las diversas tipologías enumeradas, nos llama especialmente la atención la de los ensayos que “por su tendencia fragmentaria (glosas, misceláneas, organización aforística...) se acercan a la praxis de lo que pudiéramos ver como un *ordo fortuito*” (Casas). Este es, sin lugar a dudas, el tipo de efecto que busca producir la poética ferlosiana del pecio a nivel macroestructural. Pero, ¿acaso podemos abordar sus textos dando verdadero crédito a este supuesto orden fortuito? Más bien, análogamente a lo que señala Starobinski a propósito de Montaigne, “cada capítulo (...), cada libro, y la obra en su conjunto, poseen una estructura, un plan arquitectónico disimulado. Pero en cada página, en cada párrafo, es verdad, la arista es tan afilada y el golpe tan decidido, que sentimos estar en el tiempo de partida, del comienzo” (38). Los *Essais* están contruidos sobre un entramado retórico que celebra a cada momento la libertad de la estructura, que ensalza la espontaneidad sincera de una subjetividad convertida en la

instancia epicéntrica que organiza el texto. Pero no por ello dejan de responder a un orden arquitectónico que se niega a sí mismo para garantizar su eficacia textual. Exactamente lo mismo podemos afirmar tanto de *Vendrás más años malos y nos harán más ciegos* como de *La hija de la guerra y la madre de la patria*: se yerguen sobre un desorden calculado, es decir, un caos preestablecido, una improvisación pautada. Es posible apreciarlo claramente en la propia estructuración semántica del libro. No encontramos un solo pecio cuyo significado se cierre sobre sí mismo, sino que todos ellos entablan un diálogo constante que tiene mucho que ver con su ubicación dentro del todo. Constantemente aparece un pecio que glosa lo dicho anteriormente, retoma el hilo de un argumento o incluso lo contradice de forma consciente. Solo así se entiende el pie de página que acompaña la fábula “El reincidente”: “Este texto encabezó «a manera de prólogo» la colección de artículos a la que también prestó su nombre; cumplida dignamente esa comisión de servicio, se reintegra a su sede natural, que es aquí” (*Vendrán* 113). Es decir, que no solo no estamos ante una sucesión arbitraria de pensamientos espontáneos, sino que existe una sede natural, un lugar específico, al que inequívocamente pertenece cada pecio.

La importancia de que exista una estructuración externa arquitectónicamente pensada en los textos de Ferlosio radica en que eso nos permite postular que, aunque por su escasa extensión los pecios ferlosianos parecen alejarse de la tradición propiamente ensayística,<sup>2</sup> en realidad se entrelazan hasta formar una substancia relativamente unitaria, que no se disgrega a nivel semántico como suelen hacerlo las obras aforísticas. Huelga decir que en ningún caso se trata de una escritura ordenada, coherente u homogénea. Pero la poética ferlosiana del pecio se aleja de la escritura meramente aforística y aterriza en una topografía intersticial, híbrida. Aunque construida sobre un cúmulo de fragmentos, se suscribe a la tradición ensayística en su mirada subjetiva de la

---

<sup>2</sup> Bense concibe el ensayístico y el aforístico como dos géneros claramente distintos, merced a los criterios de extensión, volumen, estilo, densidad y propósito (“Sobre l’assaig”, 124). No obstante, tanto Casas como Pozuelo Yvancos consideran que incluso la escritura puramente aforística es uno de los tipos que conforma el marbete de géneros ensayísticos. Asimismo, Adorno señala la impronta de la concepción romántica del fragmento en la constitución del género ensayo. Mediante su fragmentariedad, evidencia la necesidad de sustraerse a la tiranía de los conceptos y de lo metódico: “La concepción romántica del fragmento como obra no completa sino que procede al infinito mediante la autorreflexión defiende este motivo antiidealista en el seno mismo del idealismo. (...) A su forma [ensayo] le es immanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. (...) La discontinuidad es esencial al ensayo” (Adorno, “El ensayo”, 26).

realidad, en su forma de abordar el objeto de estudio, en su concepción del conocimiento y en su descrédito radical hacia la ficción de una verdad estable y unívoca: “La verdad es la estatua de sal del conocer que se detiene; pronto la disolvería si los ojos del miedo no se empecinasen en verla hecha de piedra” (*La hija* 155). Lo que ciega a los hombres no es la apariencia de una verdad en sí misma, sino la congénita necesidad humana de verdades, su patológica adicción a la aparente seguridad que proporcionan, que los conduce a empecinarse en ver sólidas piedras allí donde en realidad no hay más que una estatua de sal en plena disolución:

Una vez más los hombres demostraron amar más las verdades que los conocimientos. Falso, pero seguro: este parece ser su lema, pues las verdades son, naturalmente, siempre falsas, como lo demuestra el hecho de que su séquito no se componga de estudiosos, sino de guardaespaldas (*Vendrán* 25).

La verdad no puede ser hallada ni preservada por el estudio, entendido aquí como garante del conocimiento verdadero, porque no se encuentra dada en el mundo. Se rodea, en cambio, de guardaespaldas, pues ellos perpetran el acto de violencia que acompaña el descubrimiento de toda verdad, la cual es en realidad imposición. La sustancia que conforma la verdad no tiene que ver con el conocimiento, sino con la voluntad del sujeto, que se abalanza sobre lo real armado de convicción: “Es un error pensar que hacen falta muy malos sentimientos para aceptar o perpetrar los hechos más sañudos; basta el convencimiento de tener razón. Aún más, acaso nunca el sentimiento haya sabido ser tan inhumano como puede llegarlo a ser la convicción” (*Vendrán* 40).

Detrás de esta crítica a toda forma de convencimiento y a la humana pulsión de verdad se encuentra una concepción dialógica del conocimiento, el cual no es entendido como un lugar estable al que sea posible llegar, sino como un estado provisional generado por el propio sujeto. Por eso la convicción, cuya peligrosa capacidad de conducirnos a perpetrar las peores acciones era criticada en el anterior pecio, está tan cercana al dogmatismo. Así lo explica “Génesis del dogma”:

La convicción no es la idea misma, sino la voluntad de defenderla; la persistencia de esa voluntad va envolviendo la idea como un caparazón hasta hacerla muerta, muda. El dogma es una idea puesta a callar, su última palabra, sin duda para evitar que siga hablando, por la flaqueza mental de querer alcanzar la certidumbre incluso a costa del conocimiento” (*La hija* 162).



Reaparece en este pecio la denuncia de una tradición (metafísica, monológica) que opta siempre por la certidumbre antes que por el conocimiento, por el sosiego de una verdad ilusoria antes que la asunción de la condición heterogénea y fragmentaria del mundo. Más allá de este argumento, esgrimido incansablemente por Ferlosio y de ascendencia nítidamente nietzscheana, “Génesis del dogma” remite inevitablemente al concepto de dialogismo tal y como la ha desarrollado Mijail Bajtín. Para Bajtín, el resultado de la prosa monológica es una cosificación y un silencio de los personajes, que devienen simples objetos sin ideología ni capacidad para ofrecer una resistencia dialógica a los juicios valorativos que sobre ellos se puedan pronunciar (Bajtín 97 y ss.). Pues bien, Ferlosio parece ser consciente de que el gran peligro que entraña todo monologismo es que impone su última palabra, enmudece la realidad, la cercena, silencia aquello que designa. El monologismo se pretende infalible y se sueña completo, concluso. El dogma y la convicción son dos de sus más distinguidos baluartes, como lo es también el conocimiento científico y tecnológico, que no escapa a la denuncia ferlosiana: “la tecnología es literalmente un Dios, o la más reciente encarnación de Dios” (*Vendrán* 119), en el sentido de que se pretende omnipotente, capaz de conocerlo todo, de explicarlo todo, de enjuiciarlo todo de forma unívoca y definitiva. La violencia inherente a todas estas epistemologías totalitarias no podría estar más lejos de la forma de razón y de la actitud crítica que preside tradicionalmente las escrituras ensayísticas, las cuales constituyen asimismo el motor genético de la poética del pecio cultivada por Sánchez Ferlosio.

“¿Por qué me suscita siempre la impresión de un actor que sobreactúa quien declara no estar ejerciendo otro papel que el de objetivo expositor de la realidad o imparcial mensajero de los hechos?” (*Vendrán* 79). No es posible alcanzar la objetividad ni la imparcialidad; no existe mediación sin intervención o neutralidad sin ideología. Cualquier juicio o tentativa de conocimiento estará irrevocablemente anclado a una posición subjetiva y será entonces parcial, distorsionada. Ignorar o enmascarar este hecho solo puede conducir a la “aporía de una Razón completa” (*La hija* 152). Y al pretenderse completa, la razón “se trocaría en Sinrazón” (152). Es decir: todo argumento que no sea matizado, problematizado y provisional será inequívocamente

falso, en la medida en que la posibilidad de una razón capaz de conocerlo todo plenamente es solo una ficción metafísica, un relato, una ilusión. Ferlosio somete a crítica la *ratio* monológica que ha presidido la historia de Occidente, y lo hace no solo mediante ataques directos, sino también mediante la elección de la forma de su escritura: el ensayo permite sustraerse a los vicios de una epistemología metafísica, aporética y totalitaria; permite acercarse de otra forma a los objetos, generar otro discurso, uno diferente, que no se cree ni se pretende completo, que rehuye la aporía de la totalidad, que se sabe falible. Lukacs supo ver el fundamental papel que desempeñan la ironía y el humor en la poética ensayística. La mediación de una distancia irónica es la clave que permite al ensayista sustraerse a los visos absolutistas de la *ratio* científica o académica: se sabe limitado a su punto de vista, anclado a su condición de ser óptico, alejado de la verdad absoluta:

El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último; se trata sólo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer. Pero se sume en esa pequeñez irónicamente (*El alma* 27).

El ensayista asume de antemano que no va a pronunciar la última palabra sobre ningún asunto, sino que su discurso se incrustará, simplemente, en un diálogo infinito que prolongará su curso *ad infinitum*. Su pequeñez radica en la proclama del dialogismo, en el descubrimiento de que la verdad de las cosas no se encuentra en sus esencias, ni tampoco en el método de estudiarlas, sino en una topografía intersubjetiva, en el vasto diálogo inconcluso al que el ensayista aporta apenas otro punto de vista. Que la única verdad posible sea dialógica significa que el punto de vista propio se asume como uno entre muchos otros posibles. Y este aspecto atesora una importancia capital, porque nos habla del estatuto irónico del texto ensayístico. El ensayo está asociado al intento, a la probatura, al acto mismo de ensayar. Y, en palabras de Adorno, “la palabra intento (...) se empareja con la consciencia de la propia falibilidad y provisionalidad” (“El ensayo” 26). También Said lo ha señalado:

el carácter del ensayo es irónico, lo cual significa en primer lugar que la forma es de modo patente insuficiente en su intelectualidad con respecto a la experiencia vivida, y en segundo lugar, que la propia forma ensayo, su ser un ensayo, es un destino irónico en relación con las grandes cuestiones de la vida (Said 76).

Como no podría ser de otra manera, la autoconsciencia irónica constitutiva de los textos

ensayísticos se manifiesta nítidamente en los pecios de Ferlosio. Tanto es así, que en “Prólogo” a los pecios de *La hija de la guerra y la madre de la patria* leemos:

Desconfíen siempre de un autor de «pecios». Aunque sin quererlo, les es fácil estafar, porque los textos de una sola frase son los que más se prestan a ese fraude de la «profundidad», fetiche de los necios, siempre ávidos de asentir con reverencia (...). Lo profundo lo inventa la necesidad de refugiarse en algo indiscutible, y (...) la indiscutibilidad es como un carisma que sacraliza la palabra, canjeando por la magia de la literalidad toda posible capacidad significativa. Pero la esencia de la palabra pertenece al ser profana. Es lo profano por excelencia (103).

La desconfianza en la propia creación es el estigma que los pecios ferlosianos llevan inequívocamente marcado en la frente. “La influencia de lo que se escribe es absolutamente nula hoy en día (...). No se mueve una hoja con la palabra escrita. La inutilidad de la palabra escrita es cada vez más insignificante [...] la posibilidad de cambiar alguna cosa. Uno escribe con esa idea, pero escribe para no quedarse callado ante la destrucción y la desolación del mundo humano”. (entrevista “Negro sobre blanco”). Sin embargo, esta consciencia de la propia falibilidad puede destapar un interrogante: ¿por qué, entonces, seguir hablando? ¿Dónde reside la legitimación posible de un discurso que afirma irónicamente su incapacidad de llegar a la verdad, su fragmentariedad, su naturaleza subjetiva y personal? Quizás el sentido de esta palabra que nunca calla, de esta palabra profana que se recrea en el juego, que se multiplica en su observación imperturbable del mundo entero, comentando desde lo más nimio hasta lo más sagrado, es que halla su unidad en la consciencia que la hace brotar.

Ya en Montaigne está presente esta misma autoconsciencia irónica, genuinamente moderna, del que se sabe limitado, pequeño y desterrado del reino de la verdad, de lo absoluto, de lo sistemático. Lo cual equivale a decir: se sabe desterrado del reino de las verdades aparentes pero tranquilizadoras, se sabe falible, sabe que no posee ya soportes absolutos capaces de fundamentar -y dar un sentido pleno a- la existencia humana. Así las cosas, ¿dónde encuentra Montaigne la legitimación de su escritura? ¿En qué consiste la legitimación del ensayista? Starobinski proporciona una respuesta:

Montaigne propone un desafío. Deja entender que un libro merece ser publicado, aunque permanezca inacabado, aun si no trata de ninguna esencia, si sólo ofrece una experiencia inconclusa, si apenas consiste en unos ejercicios preliminares, con tal de que se relacione estrechamente con una existencia, la existencia singular de Messire Michel, Seigneur de Montaigne (34).

Lo que legitima los *Essais* -tentativas inconclusas, ejercicios preliminares- es que proceden de un “yo”, es su proveniencia de una existencia singular. Lo cual significa que es el horizonte de la escritura del yo la que posibilita el nacimiento de un género como el ensayo. El gesto de Montaigne al acuñar un término absolutamente nuevo para designar sus escritos es muy revelador: su intención es la de sustraerse a los géneros tradicionales y crear una forma histórica nueva, que será la forma ensayo y presentará dos novedades fundamentales: ser escritural y ser una escritura del yo (Pozuelo Yvancos 181). Como afirma en el prólogo a los *Essais*: “no persigo ningún fin que no sea privado y familiar”. Y más adelante: “Si mi objetivo hubiera sido buscar el favor del mundo, habría echado mano de adornos prestados; pero no, quiero sólo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria; sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto” (Montaigne, *Essais*, v. I, 76). Una vez señalada la naturaleza privada, familiar y por tanto subjetiva de los *Essais*, ya puede ser reconocida sin tapujos la autoconsciencia irónica de las limitaciones epistemológicas, la presencia de errores, la falta de rigor y de coherencia, la ausencia de conclusiones y de citas de autoridad:

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 (Montaigne, *Essais*, v. I, 303-305).

Aunque no se puede afirmar que los pecios de Ferlosio persigan fines “privados”, sí que encontramos en todo momento a un sujeto que pesa las cosas de las que habla en la balanza de su subjetividad. La instancia enunciativa es siempre un “yo” que, al igual que acontece en Montaigne, es el responsable del discurso del texto, pero al mismo tiempo se ve transformado, incluso creado, por el discurrir de la textualidad ensayística. Puesto que se trata de una escritura del yo, la indagación ensayística se sabe presa a su posición, distorsionada. El ensayista sabe que el suyo es solo un punto de vista, cuya legitimidad no radica en que sea el punto de vista acertado, sino simplemente en que es el propio y, por lo tanto, el único al que puede aspirar.

Su palabra es profana porque se sabe falible, juego antes que verdad, intento imperfecto,

tentativa inconclusa. La plenitud de lo sacro es su antítesis; la palabra sacralizada se asocia, en toda su perfección, con lo no verdadero, con la supuesta totalidad, con la ficción de una verdad estable. La fe de los hombres, que insufla la vida a la palabra sacralizada, es en realidad una necesidad: la necesidad de verdad, la necesidad de refugiarse en lo indiscutible. Y “la indiscutibilidad es como un carisma que sacraliza la palabra” (Sánchez Ferlosio, *La hija* 103). Pero la palabra es profana, porque designa un mundo que es mutable, tránsito constante, heterogeneidad, contradicción. Pero jamás podrá nombrarlo, pues la realidad no tiene nombre, ni esencia; existe solamente, inaprensible en su complejidad. La palabra profana, que no anhele revestirse con el manto de lo sagrado, que no pretenda tener poderes mágicos, la palabra profana, con su silencio, en toda su imperfección, solo esta palabra profana y bárbara podrá acceder al mundo y, aunque no es posible representarlo, iniciar el juego que constituye su verdadera esencia.

## **5. La historia como calamidad: diálogo con la teoría crítica de Adorno**

Existe una característica de la poética ensayística que ha sido señalada con constancia por sus principales teóricos: la asimilación entre la forma ensayo y una consciencia crítica, incluso subversiva, respecto al orden establecido. Max Bense afirma que la escritura ensayística procede de la naturaleza crítica de nuestro espíritu: observa al objeto de una forma nueva. El crítico tiene preferencia por la forma ensayo, porque esta evidencia su ubicación en una zona fronteriza, bisagra, intersticial; en un espacio de resistencia y subversión (Bense 123-4). Por eso los grandes ensayistas han surgido en épocas críticas (122), y a diferencia del poeta, el ensayista debe ser (y solo puede ser) comprendido en el contexto de sus conflictos epocales (120).

Análogamente, Starobinski señala que el ensayo es el género que atesora una mayor libertad, e incluso que solo puede existir a condición de una total libertad del espíritu. Precisamente su escritura, su dimensión formal, se fundamenta en la libertad, en el “voy inquiriendo e ignorando” formulado por Montaigne (Starobinski 38). Los regímenes totalitarios son incompatibles con la forma ensayo, pues tratan de imponer un discurso sin fallas que tacha de sospechoso a lo incierto, a lo indefinido y a lo provisional, características epicéntricas de la

escritura ensayística.

Said, que al igual que Lukacs entiende el crítico y el ensayista como sinónimos, asimila directamente la triada ensayo-crítica-subversión: “el crítico es responsable hasta cierto punto de articular aquellas voces dominadas, desplazadas o silenciadas por la textualidad de los textos. Los textos son un sistema de fuerzas institucionalizado por la cultura dominante con determinados costes para sus diversos componentes” (Said 77).

Existe pues una asimilación teórica entre ensayo y crítica. En Adorno, esa asimilación deviene del todo evidente, en la medida que toda su teoría estética se fundamenta en una concepción del arte como ejercicio de resistencia social (*Teoría Estética* 299). En tanto que ambiciona hallar el estatuto de lo no-idéntico, “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo. Al cristalizar como algo propio en vez de complacer las normas sociales existentes y de acreditarse como socialmente útil, el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia” (*Teoría estética* 298). El ensayo participará de esa misma lógica artística: subversiva, descosificadora, garante de lo no-idéntico, opuesta a los términos de la dominación.

A diferencia de Lukacs, que veía en la forma inconclusa y provisional del ensayo la promesa de un sistema futuro, de la irrupción dialéctica de una totalidad, Adorno entiende que la forma misma del ensayo, en su oposición al método científico, se proyecta hacia un crítica del sistema: “En relación con el procedimiento científico y su fundamentación filosófica como método, el ensayo, según su idea, extrae la plena consecuencia de la crítica al sistema” (“El ensayo” 19). De este modo, la naturaleza formal del ensayo no solo permite alcanzar una subversión del orden establecido, sino que es subversiva en sí misma: su manera de contemplar los objetos se opone a la tiranía de los conceptos, usados por la ciencia con fines dominativos. En su asistematismo anti-cartesiano, el ensayo se desembaraza de la idea tradicional de verdad: su mayor virtud es que recupera lo pasajero, lo cambiante, lo heterogéneo, todo aquello que había sido excluido por “el orden sin fisuras de los conceptos” (19), el cual no coincide con el orden de lo existente, con el orden óntico de lo que *es*. La idea de concepto constituye una proyección

apriorística a instancias de la cual el hombre violenta la naturaleza: trata de amoldar la realidad a la estructura conceptual que ha trazado previamente, pero ambas estructuras (lo real y lo conceptual) no se corresponden. Adorno observa en el ensayo la posibilidad de deshacer este andamiaje conceptual, que viene ya dado por el lenguaje, precisamente mediante su uso nuevo de los significados, que se proyectan hacia una reformulación de la relación lenguaje-concepto.

Si “El ensayo como forma” puede ser entendido como un texto programático para posibles realizaciones futuras del género ensayístico, sin duda es posible leer los pecios de Ferlosio como una consumación de este programa adorniano. Ferlosio ha reconocido en numerosos lugares su admiración por la teoría crítica francfortiana, en especial por Benjamin y, sobre todo, Adorno (entrevista en “Negro sobre blanco, entrevista en *El mundo*). Las similitudes que presentan sus textos respecto a la labor crítica desarrollada por este pensador es tan nítida e insistente, que leer su obra en diálogo con la filosofía adorniana no es solo un posible itinerario crítico, sino que deviene una necesidad estructural emergida desde el interior de su misma textualidad.

Padró Nieto (2011) ha rastreado la influencia de la teoría crítica francfortiana en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, pero esta influencia no deja de manifestarse a lo largo de toda la obra ensayística de Sánchez Ferlosio<sup>3</sup>. Los pecios contenidos por *La hija de la guerra y la madre de la patria* desarrollan nuevamente esta misma problemática. De este modo leemos, por ejemplo: “Guardaos de las verdades; no hay mala fe en sus rostros sonrientes, pero se han olvidado de que deben su reino, su cetro y su corona a una antigua victoria de la fuerza” (127). Análogamente a Adorno y Horkheimer, Ferlosio concibe aquí a la verdad como una imposición que tiene su origen en un triunfo de la violencia. La *Dialéctica de la ilustración*, de Adorno y Horkheimer, parte de la pregunta de “por qué la humanidad, en lugar de alcanzar un estado verdaderamente humano, se hunde en una nueva forma de barbarie” (11). Y halla la respuesta en una crítica de la razón tal y como la ha desarrollado Occidente desde sus orígenes, esto es, en su vertiente estrictamente instrumentalizante y opresiva. El supuesto desencanto del mundo -el paso del *mythos* al *logos*- es

---

<sup>3</sup> Aunque de forma menos exhaustiva, Ruescas Juárez también ha trazado esta analogía entre Sánchez Ferlosio y la Escuela de Fráncfort, dando especial énfasis a la filosofía de la religión (51-53).

solo una apariencia: toda ilustración es una forma de mitología, cuyo principal objetivo es precisamente establecer como mitológica cualquier forma de razón que le sea ajena. En cada intento de liberación, la razón ilustrada no hace más que cristalizar en una nueva forma de dominio y sojuzgamiento: de la naturaleza, por un lado, y de los demás sujetos, por el otro. El cada vez mayor alejamiento del origen no le ha servido al hombre para progresar sino, al contrario, para anclarse en una eterna regresión: así, el mundo moderno y la forma de razón del capitalismo avanzado proclaman el fin de la oscuridad de tiempos anteriores, pero bajo el esperpento de sus múltiples máscaras se encuentra disfrazada la auténtica forma de su ser: un estado de dominación y de barbarie que, en lugar de liberar a los hombres, les infunde nuevos sufrimientos.

La voz de la *ratio* ilustrada es aquella que, ante su propia pobreza, deviene autoritaria en tanto medio del fin que persigue. Pero, como advierte un pecio de *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*: “Si en límite está la violencia, todo el resto es ya también violencia” (18). En consecuencia, las dictaduras no serán un paréntesis en la Historia sino, al contrario, “es en las dictaduras, justamente, donde el delirante culto de la Historia alcanza sus más altas cotas de fanatismo y demencia” (38). Legitimar mediante la causalidad histórica o el mito del progreso cualquier forma de barbarie, violencia o exclusión, deslegitima precisamente a la razón instrumental en sí misma: “¡Tiempo feliz aquel en que el vivir humano fuese realmente inútil, carente de sentido, o sea, fin en sí mismo, y no instrumento de futuro alguno, ni eslabón en la cadena de ningún devenir!” (38).

“La ilustración solo está dispuesta a reconocer como ser y acontecer aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual pueden derivarse todas y cada una de las cosas” (Adorno y Horkheimer, 23). Esta afirmación adorniana -que escenifica una vez más la distancia que lo separa de Lukacs- podría tomarse como epígrafe de la crítica a la razón instrumental y totalizadora que llevan a cabo los pecios de Ferlosio: “Tras la preferencia de los hombres por las virtudes exactas (...) y el desdén por las inexactas (...) hay una forma radical de crueldad (...) El ángel del Apocalipsis vomita de su boca a lo que no es frío ni caliente” (*La hija*



158). He aquí una nítida plasmación de la razón instrumental que la Ilustración ha empuñado en su construcción de una humanidad que, en lugar de progresar, se hunde cada vez más hondamente en la barbarie. Mediante su constitución fragmentaria, los pecios de Ferlosio pretenden sustraerse a la violencia que ineluctablemente ejerce todo saber que se completa a sí mismo, que se presenta en términos absolutos. Al transformarse en fragmento, la escritura no solo imita a la realidad, fragmentaria y heterogénea, sino que reacciona contra la coherencia y plenitud del discurso dominante.

En el artículo ya citado (2011), Padró Nieto ha ahondado críticamente en la influencia de la teoría crítica francfortiana en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* atendiendo a los siguientes aspectos: la crítica a la razón instrumental, la crítica a la ideología, la crítica a la idea de progreso y la tematización de Naturaleza e Historia, las dos “Diosas” omnipresentes tanto en la *Dialéctica de la ilustración* como en los pecios de Ferlosio. Aunque no agota totalmente el tema - sería posible hallar otros ejemplos, en el mismo o en otros libros de Ferlosio, del diálogo no sistemático entablado por el autor con la Escuela de Frankfurt- preferimos no redundar en su análisis y completarlo, apenas, con dos problemáticas centrales que Ferlosio también toma de Adorno y que el citado artículo no desarrolla: la crítica a la Industria cultural y, atada a este punto, una concepción del sujeto muy cercana a los presupuestos de la teoría cultural marxista.

Empecemos recordando que, según Adorno y Horkheimer, los sujetos son el resultado del discurso homogéneo que la Industria cultural, en tanto todo, hace llegar -mediante la radio, el cine, la música, las revistas, la publicidad...- a los hombres con el fin de eternizar su propia forma de razón. Se trata de un engaño de las masas perpetrado en los avances de la técnica y la reproductibilidad que esta proporciona. La Industria cultural, como todo absolutamente homogéneo, ejerce un incontestable control sobre los individuos y los convierte en consumidores seducidos por la apariencia de que existe realmente la posibilidad de elegir (Adorno y Horkheimer 136). Pero lo que hace el consumidor es encandilarse en la admiración de las múltiples máscaras bajo las que se esconde siempre el mismo demonio, admirarse en la megalomanía de fachadas multicolor que cubren siempre una idéntica estructura. Y es que es la repetición el fundamento de

esta totalidad: bajo la apariencia de una innovación, la Industria cultural presenta eternamente el mismo discurso, embozado en el carnaval de los avances de las técnicas de reproducción en masa, pero invariable en su contenido. El que no se adapta al monopolio es condenado a la pobreza. Escasos son los momentos artísticos de innovación y lo repetido, así como un sonido de fondo que ya hemos dejado de oír, penetra en todas las esferas de la sociedad: las masas, engañadas, llegan a sentir apego por aquello que las esclaviza (146).

Uno de los temas fundamentales tratados por Sánchez Ferlosio es precisamente el de la decadencia de la cultura, entendida a la manera adorniana como una herramienta de dominación destinada al control y a la creación de subjetividades: “La cultura, instrumento de control social, induce a un halagador acatamiento. Ahora adopta el modelo del mercado y la publicidad” (*La hija* 125). La cercanía de Ferlosio a la definición adorniana de Industria cultural es muy evidente. Como Adorno, observa Ferlosio que la cultura ha devenido un simple medio, un instrumento auxiliar que la razón ilustrada esgrime en su cruzada hacia la dominación:

...me importa aquí la general brutalidad totalizadora (y al final totalitaria) de los conceptos de Cultura y Patrimonio Cultural. La repugnante figura de Patrimonio Cultural es una exudación del ontologismo histórico- creador de fetiches tales como «el ser de España»- o sea cruda impostura e imposición dictada (*La hija* 124).

Atento lector de Adorno, Ferlosio no se limita a constatar el estado miserable al que se ha rebajado la cultura en nuestros días, sino que escruta intensamente la idea de cultura transmitida por el poder y descubre en ella la dimensión totalitaria de la política cultural que el estado lleva a cabo. En la contraposición entre los conceptos de totalidad y fragmento radica de nuevo la clave del punto de vista tematizado en estos pecios. Puesto que el discurso del poder se autodefine en términos absolutos, se considera coherente y completo, y puesto que la forma de razón que vehicula se sueña plena, homogénea y dueña de la última palabra, la idea de cultura que transmite se fundamenta en un exterminio de lo no idéntico, de lo que no participa en la mortuoria repetición de un mismo contenido. Así, la Industria cultural se embarca en un holocausto de lo individual, de lo fragmentario, de lo heterogéneo, de lo que está suelto y disgrega la posible unidad, porque todo ello amenaza la coherencia plena y absoluta de la razón instrumental a la que

sirve:

(Contra Alborch) La barbarie pretende ahora refundir el Museo del Prado como Un Todo, no ya administrativo, sino ontológico y hasta fetichista en ese delirio de unir con él físicamente los edificios recién anexionados. La Cultura no admite que los cuadros estén tan sueltos y descomprometidos como sea posible -y como cuadraría, además, con la verdad de los contingentes avatares en que surgió la colección-; tiene que «articularlos» como piezas de una mendaz «unidad orgánica», ignorando la autonomía y el ensimismamiento que hace de cada obra singular un testimonio nunca unívoco ni definitivamente recibido. La crítica cultural se ve afectada por la más feroz compulsión clasificatoria; no aguanta nada que se hurte al sagrado lema burocrático: «Un sitio para cada cosa y cada cosa en su sitio»; todo posible contenido de una obra es suplantado por los datos capaces de fijarla en un lugar preciso de la taxonomía (*La hija* 124).

La tensión dialéctica que da sentido a la idea de cultura vigente es la de totalidad-fragmento, orgánico-descompuesto, universal-individual, unidad-disgregación, absoluto-provisorio. Lo individual, fragmentario y disgregado, lo que resiste a la homogeneización y a la fundición en el todo de una cultura organizada en compartimentos, amenaza a una Industria cultural ávida de totalidad. Del mismo modo, los pecios como poética configuran una escritura fragmentaria con el fin de oponerse a la coherencia y a la homogeneidad que el discurso del poder se atribuye a sí mismo.

Para Adorno, el entramado de la Industria cultural persigue un control sin límites del consumidor. Para divertirse -y es este el imperativo con el que la cultura acecha a los sujetos: consumid y divértíos- el consumidor debe estar de acuerdo con el todo del proceso social, del que cada manifestación concreta es una cristalización, un sublimado, una parte que contiene el todo. Debe identificarse, pues, con la lógica transmitida y habituarse a no pensar, renunciando a la pretensión de representar la totalidad que toda obra persigue (Adorno y Horkheimer 157). Pues bien, Ferlosio es consciente de hasta qué punto la repetición constituye el fundamento que asegura la eficacia de la Industria cultural: “Resistámonos con todas nuestras fuerzas a acostumbrarnos a ninguna cosa; la costumbre es una nana que convierte la atención en distracción y la vigilia en siesta” (*La hija* 154). La necesidad de la descosificación, que Adorno halla realizada en las obras de Kafka, Beckett o Schönberg, se encuentra tematizada en los pecios ferlosianos. Se trata de sustraerse a la lógica de lo dado, eternamente repetida y proyectada hacia la dominación, que crea la ilusión de ser la única posible. Se trata de una inversión de los conceptos que nos son dados, cuya falsa universalidad es necesario dismantelar; de una inversión

de ideas que se hacen pasar por naturales, como las de progreso o causalidad histórica.

Un pecio llamado “Retroactividad – glosa a Walter Benjamin”, lleva a cabo esa problematización del orden preestablecido, esa inversión de los conceptos supuestamente naturales y universales que rigen nuestra existencia: “El destino es un invento de la desventura, como el pecado es un invento del castigo y el juez es un invento del verdugo” (*La hija* 156). La tradicional suposición de que el verdugo es necesario para castigar al reo esconde, en realidad, la compulsión al sacrificio de la razón ilustrada, que inventó al juez para legitimar el sacrificio, e inventó el pecado para justificar el castigo, y no al contrario. Esa inversión lógica desmantela el signo de la barbarie en el núcleo de nuestra cultura, desarrollado por Walter Benjamin en sus tesis *Sobre el concepto de historia*: “No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el cual ha pasado desde el uno al otro (Benjamin 309)”.

¿Cuál es la consecuencia principal de la tiranía que la Industria cultural ejerce sobre los sujetos? Adorno y Horkheimer no tienen dudas:

el individuo es tolerado sólo si su identidad incondicional con lo universal está fuera de toda duda. La pseudoindividualidad domina por doquier, desde la improvisación regulada en el jazz hasta la personalidad original del cine. (...) La peculiaridad del sí-mismo es un bien de monopolio socialmente condicionado que es falsamente presentado como natural. (...) Nunca se ha llegado a una verdadera individuación. (...) El individuo, en el que la sociedad se apoyaba, llevaba la marca de esa dureza; en su aparente libertad no era sino el producto de su aparato económico y social (168-9).

En la adorniana denuncia de la Industria cultural, lo que está en causa es siempre el problema de la libertad del sujeto. El sistema, organizado en torno a los férreos tentáculos de la Industria cultural, genera y solo tolera subjetividades preestablecidas, proyecciones simbólicas de su lógica dominativa. Mediante una homogeneización controlada del plano simbólico, la razón ilustrada asegura su autoconservación y ejerce un absoluto dominio sobre los sujetos sin verse obligada a reprimir violentamente lo ajeno a su forma de razón. Da un paso más y erradica toda posibilidad de hostilidad mediante un control de las consciencias, de las formas de saber de los hombres. La Industria cultural prescribe una actitud mimética de los individuos-consumidores, reificados y des-subjetivados por la apelativa omnipresencia de las mercancías culturales.

Un pecio de *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* ilustra y sintetiza, una vez más, el argumentario adorniano. Al mismo tiempo, muestra claramente que Ferlosio entabla un intenso diálogo con los núcleos teóricos de la teoría crítica francfortiana: “Ser bueno aparejará, entonces, dejar de parecerse a sí mismo, al menos un poquito cada día. En consecuencia, ya el mero seguir siendo idéntico a sí mismo es ser peor que uno mismo. Y complacerse con ello es abyección (*Vendrán* 11). Preservar la identidad es una abyección en la medida en que la lógica discursiva impuesta por el sistema solo contempla la absoluta integración en el orden dado (“sacrificio de sí”, en términos adornianos) o la exclusión ineluctable del estado en tanto marco jurídico: “La etimología de «forajido» es *fora exitus*, «salido afuera», y ya no se puede decir, por consiguiente, que haya forajidos, sino marginales” (*Vendrán* 117).

El objetivo que persigue la Industria cultural es convencer a los sujetos de que, dueños de su plena autonomía, elijen su destino. Huelga decir que ese destino que cada sujeto creará forjarse es exactamente el mismo que el sistema le tenía reservado. Lo que sucede es que, como expuso Foucault en *Las palabras y las cosas*, el marco de lo pensable es estrecho, la *episteme* que envuelve cada época es reducida y prescribe un sistema de reglas que determina y reduce el pensamiento<sup>4</sup>. En consecuencia, el sujeto se apropia de la lógica impuesta como si fuera la única posible, confundiendo lo anecdótico con lo universal, lo forzoso con lo natural. Lo explica nítidamente un pecio que citamos *in extenso*:

el marginal del siglo XX que aprende a bandeárselas y logra, siquiera sea precariamente, «salir adelante» dentro del medio dado, proclamando que «la calle le ha enseñado todo lo que sabe de la vida», toma por experiencia lo que al igual que el *savoir-vivre* de su contrafigura, el burgués acomodado, no es más que claudicación ante «la lógica de las cosas», o sea cruda adaptación, que viene a ser exactamente lo contrario que experiencia, pues adaptar y acostumbrar la mirada al «mundo como es» es, a la vez, cegarla para ver «cómo es el mundo». (...) Hoy, lo mismo que en el siglo XVI, en todo «saber vivir», ya sea de siervos o de señores de la calle, hay objetivamente como una especie de coágulo obstructor, de indisoluble trombo circulatorio de estolidez o de encanallamiento (Sánchez Ferlosio, *La hija* 150-1).

Este pecio repite la conclusión que cierra “La industria cultural. Ilustración como engaño

---

<sup>4</sup> En el caso de la “episteme moderna” (Foucault, *Las palabras*, 336), Foucault advierte que es el resultado de un cambio en las “disposiciones fundamentales del saber” (375). Pero en ningún caso se trata de un lugar definitivo al que ha accedido el hombre. Al contrario: la naturaleza cambiante y sucesiva de las epistemes nos recuerda la posibilidad de que las condiciones del saber oscilen de nuevo, dando lugar a formas nuevas y diferentes de conocimiento.

de masas”: “Es el triunfo de la publicidad en la industria cultural, la forzada actitud mimética de los consumidores ante las mercancías culturales ya desenmascaradas en su significado” (Adorno y Horkheimer 181). No obstante, “El esquema de la cultura de masas”, capítulo que cierra *Dialéctica de la Ilustración*, concluye con un mucho más optimista diagnóstico: “Los anuncios luminosos que proliferan en las ciudades (...) no vienen del cielo. Son dirigidos desde la Tierra. Solo los hombres pueden decidir apagarlos y despertar de la pesadilla que solo seguirá amenazando con realizarse mientras los hombres crean en ella” (316).

El fragmento expone la posibilidad de escapar al tipo de absolutismo que, mediante la repetición de un discurso homogéneo, impone a los sujetos-cosas (consumidores) el capitalismo avanzado. Se invoca algo parecido a una revolución del proletariado, transmutada esta vez en una toma de consciencia de la violenta terquedad con que el discurso publicitario de la Industria cultural ocupa todos los estratos productivos de la vida simbólica de los hombres. Tal resolución tiene algo de paradójico: se le presupone al sujeto, al mismo sujeto que hasta ahora se definía como forma prevista y producida por la infraestructura, la posibilidad dialéctica de alcanzar un elevado grado de autoconciencia que le permita escapar de los patrones normativos establecidos. ¿No se está dejando de lado, con tal planteamiento, la propia definición en términos de totalidad de la razón ilustrada que se ha sometido a crítica? ¿Cómo se explica que el mismo Adorno que pone de manifiesto que los artistas dependen de los propietarios de los mecanismos de producción y que el crítico es un producto del mercado (*Crítica cultural* 207) apele ahora a la individual toma de consciencia del sujeto libre como forma de subversión del discurso publicitario? Pues bien, es así porque, para Adorno, siempre existe la posibilidad de oponer resistencia. Aunque el individuo constituye un reflejo de las condiciones sociales, conserva siempre la posibilidad de superarlas (*Crítica cultural* 215-216): este es precisamente el paradigma dialéctico a partir del cual piensa el marxismo la forma en que se producen los avances históricos, y Adorno parece no haber roto del todo con ella.

Sin embargo, Sánchez Ferlosio es consciente de que el sujeto está vacío, es una instancia en blanco, huera, que solo puede ser rellanada por discursos. Como mostró Lacan, el niño que

habitaba en el plano de lo imaginario ingresa en el orden simbólico al aprender el lenguaje y constituirse como sujeto (Lacan 111). Para Althusser, este pasaje lacaniano convierte al individuo en un ser “despojado de toda libertad, salvo la de aceptar libremente la sumisión.(...) El individuo es interpelado como sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, por lo tanto para que acepte (libremente) su sujeción” (Althusser 152). El sujeto no podrá, pues, liberarse y realizar plenamente su presunta esencia, sino a lo sumo tomar consciencia, mediante el conocimiento histórico, de la naturaleza de los discursos que lo han constituido como sujeto. Por eso escribe Ferlosio: “(¿Qué autonomía?) Nunca he logrado poder participar de aquella idea del «sujeto autónomo» de la Ilustración” (*La hija* 112). En esa forma de concebir la subjetividad, Ferlosio desecha de nuevo toda forma de plenitud, de carga subjetiva esencial: el “yo” no posee autonomía ninguna, sino que cualquier forma de consciencia que atesore será ya el resultado de una imposición. En esa forma de entender la subjetividad, los pecios de Ferlosio rebasan la teoría del sujeto concebida por Adorno y Horkheimer y se acercan ostensiblemente, sin embargo, a teorizaciones posteriores de la crítica cultural. Por ejemplo, es llamativa su proximidad respecto al Foucault de los años 70 y 80, una de cuyas cruzadas teóricas fue la de criticar precisamente la suposición marxista de que existe un sujeto humano de conocimiento único, previo y definitivo, en cuyo seno se imprimen las condiciones infraestructurales que le rodean.<sup>5</sup> Derrocada la preeminencia de un supuesto “yo” sin fisuras, Foucault descubre en el interior mismo de la historia el lugar donde se construyen múltiples formas de subjetividad; no existe un sujeto dado previa y definitivamente, sino que fue la dialéctica performativa de la historia la que constituyó a este sujeto que ahora se proclama a sí mismo como *arché*, cuando en realidad la relación que mantiene con la historia es la de ser fundado y refundado por ella. O en palabras de Ferlosio:

«El yo no es más que un campo de batalla», me dijo un día un amigo. (...) Un campo de batalla de cien heteronomías enfrentadas resulta, en cambio, una buena alegoría del único sujeto que conocen mis propias experiencias. (...) Nada he podido nunca reconocer por mío ni distinguir como propio en mis entrañas que no fuese a la vez función y resultado de empeños exteriores, encarnizados en algún combate de quién sabe quién y contra quién (*La hija* 112).

No existe en el sujeto nada que le sea propio (“nada he podido nunca reconocer por

---

<sup>5</sup> Todo ello lo desarrolla nítidamente Foucault en las conferencias que impartió en 1973 en Rio de Janeiro, editadas bajo el título *La verdad y las formas jurídicas*.

mío”), nada que no provenga del combate que una multiplicidad de heteronomías discursivas disputan en el campo de batalla de la consciencia humana. Esa manera de concebir al sujeto imposibilita, *per se*, dar crédito a cualquier forma de libertad, en la medida en que solo algo que posee una substancia puede ser liberado. En esa consideración, Ferlosio coincide de nuevo con Foucault, que afirmaba en 1982:

Siempre he desconfiado un tanto del tema general de la liberación, en la medida en que, si no lo tratamos con algunas precauciones y en el interior de determinados límites, se corre el riesgo de recurrir a la idea de que existe una naturaleza o un fondo humano que se ha visto enmascarado, alienado o aprisionado en y por mecanismos de represión como consecuencia de un determinado número de procesos históricos, económicos y sociales (Foucault, *Hermenéutica* 107).

Del mismo modo, responde Sánchez Ferlosio, entrevistado por *El mundo*: “¿Libertad? La libertad no existe. Es uno mismo el que se da la ley. Libre quiere decir muy poco”. En su historicidad irreductible y que desacredita cualquier forma de esencialismo, el sujeto está preso en su propia vacuidad, y el camino hacia una posible libertad no pasa por una conquista o preservación, sino por el reconocimiento crítico de aquellos discursos que nos han instituido como sujetos, que generan formas de consciencia y determinan nuestra actividad práctica y simbólica. Quizás en esta convicción, latente en los pecios ferlosianos, resida una de las razones que da sentido a su actividad de ensayista, es decir: de observador incansable, de analista incesante, cuya palabra (profana) interroga, pregunta, sopesa y pone a prueba cada uno de los elementos que habitan la realidad.

En esta concepción enraizadamente escéptica de la subjetividad -que no posee nada de puro, de originario, de esencial: nada que se deba preservar- estriba la clave de la desconfianza con la que, a pesar de su filiación a la filosofía de Benjamin o Adorno, Ferlosio observa el marxismo. Por encima de todo, sus poética del pecio constituye una cruzada contra toda forma de pensamiento que se pretenda coherente y completo. En su filiación a la forma ensayo, opone a los delirios metafísicos de los que pretenden poseer una verdad absoluta la autoconsciencia irónica del que se sabe falible, anclado a su punto de vista, simple eslabón de un vasto diálogo que lo trasciende.



## 6. Conclusiones

¿Cómo poner fin a estas páginas, cuyo objeto de estudio no ha sido otro que una poética de lo inconcluso, de lo provisional, de lo fragmentario? ¿Cómo evitar incurrir en conclusiones altisonantes y en la firme convicción de tener razón?

Quizás una buena forma sería sacando a colación una de las pocas conclusiones a la que los pecios de Rafael Sánchez Ferlosio no han rehusado llegar. Si algo saben con certeza es que todo conocimiento que se pretenda completo devendrá aporético, fallido y violento. Y que, sin embargo, la necesidad de los hombres de guarecerse en verdades aparentes ha condenado a la historia a cometer, una y otra vez, los mismos errores.

El ensayista jamás concluye, sino que se interrumpe; jamás afirma, sino que inquiera; pregunta en lugar de sentenciar. Pero hay algo de lo que sí está seguro: de que la totalidad es una falacia, la seguridad una apariencia y lo absoluto una imposición. Es por esa razón que un pecio de *La hija de la guerra y la madre de la patria* se puede permitir, sin traicionar sus principios epistemológicos, vislumbrar una conclusión de algo, o mejor, transcribir la posible conclusión de todo:

(Siglo XXI) He aquí que finalmente nos hallamos en perfectas condiciones de adivinar literalmente, sin temor a equivocarnos, lo que pondrá en la última pintada de la última pared en toda la historia de la especie humana: «¡Qué vergüenza!» (147).

### Obras citadas

ADORNO, T. W y HORKHEIMER, M.: *Dialéctica de la ilustración*. Obra completa, 3. Akal, Madrid, 2007.

ADORNO, T. W: “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, Obra completa 11: Akal, Madrid, 2003.

- . *Teoría estética*. Obra completa, 11: Akal, Madrid, 2004.
- . *Crítica cultural y sociedad*. Ariel, Barcelona, 1973.
- ALTHUSSER, Louis: "Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado", en Zizek, Slavoj (comp.): *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.
- AULLÓN DEL HARO, José Francisco: "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros" en Cervera, Vicente; Hernández, Belén y Adsuar, Ma Dolores (eds.): *El ensayo como género literario*. Universidad de Murcia, 2005. pp 13-25.
- BAJTÍN, M. M.: *Problemas a la poética de Dostoievski*, Madrid: Fondo de cultura económica, 2004.
- BENJAMIN, Walter: "Sobre el concepto de historia", en *Obras. Libro I vol.2*, Abada, Madrid, 2008.
- BENSE, Max: "Sobre l'assaig i la seva prosa", en *L'Espill*, n 22, 2006. pp. 119-127.
- CASAS, Arturo: *Breve propadéutica para el análisis del ensayo*. Edición original: "Breve propedéutica para a análise do ensaio", en Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, t. II, 315-327. Traducción de José Luis Gómez Martínez, versión on-line: <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/casas.htm>
- CERVERA SALINAS, Vicente y ADSUAR FERNÁNDEZ, Ma Dolores: "Liminar. El bosquejo como arte", en Cervera, Vicente; Hernández, Belén y Adsuar, Ma Dolores (eds.): *El ensayo como género literario*. Universidad de Murcia, 2005. pp. 11-13.
- FOUCAULT, Michel: *Hermenéutica del sujeto*. La Piqueta, Madrid, 1994.
- . *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Madrid, 2010.
- LACAN, Jaques (1949) "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos*. Siglo XXI, México, 1970
- LUKÁCS, Georg: *El alma y las formas*, en *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Ediciones Grijalbo, 1975.
- . *Ensayos sobre el realismo*. Ediciones Siglo veinte, Buenos Aires, 1965.
- MONTAIGNE, Michel: *Ensayos. Seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*. 2 vols. Aguilar, Buenos Aires, 1962.
- PADRÓ NIETO, Bernat: "Fundamentos de teoría crítica en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, de Rafael Sánchez Ferlosio", en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (eds.): *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y traducción en la literatura hispánica*. Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 2012.
- POZUELO YVANCOS, José María: "El género literario ensayo", en en Cervera, Vicente; Hernández, Belén y Adsuar, Ma Dolores (eds.): *El ensayo como género literario*. Universidad de Murcia, 2005. pp 13-25.
- RUESCAS JUÁREZ, Juan Antonio: "Religión e historia en los ensayos de Rafael Sánchez Ferlosio, en *Isegoria. Revista de Filosofía moral y política*. Nº 47, 2012, pp. 541-558.
- SAID, Edward: *El mundo, el texto y el crítico*. Randon house- Mondadori (Debolsillo), Barcelona, 2008.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael: *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Destino, Barcelona, 2008.

---. Entrevista para el programa “Negro sobre blanco”, 21 de abril de 2000, realizada por Fernando Sánchez Dragó.

---. *La hija de la guerra y la madre de la patria*. Destino, Barcelona, 2005.

---. Entrevista para *El Mundo*, 27 de febrero de 2011, realizada por Antonio Lucas.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006.

STAROBISNKI, Jean: “¿Es posible definir el ensayo?”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 575, 1998. pp 31-40.