

EL ENSAYO EN CLAVE LITERARIA

Libertad Garzón

Este texto es producto de la lectura de un número de obras críticas de la literatura europea y estadounidense que vengo realizando con mis estudiantes de la Universidad Autónoma de Colombia, y que abarca un periodo inmenso y dispar llamado modernidad. Se trata por lo tanto de una lectura “a saltos” que emerge de un diálogo en tiempo presente, donde el ejercicio de la docencia a menudo se ve asaltado por una diversidad de intereses privados, lecturas recientes, preocupaciones investigativas y un sinnúmero de asuntos vitales. En este contexto, si uno se permite la libertad de escuchar la música de las correspondencias que conforman el universo particular de este periodo, es posible reconocer a veces alguna que otra nota que merece la pena asentar sobre el papel.

En este caso, la lectura crítica de una serie de obras poéticas y ficcionales elegidas con el propósito de lograr una imagen representativa (aunque fragmentaria) de una época y una geografía literarias extensísimas, me permitió reconocer ciertas claves del espíritu ensayístico a su paso por la literatura moderna. Sobre este asunto tratará el presente ensayo.

Al reflexionar sobre esto veo además que, observado en el contexto de la literatura moderna, el género ensayístico

cobra un sentido mucho más vivo y dialógico. Quizás porque el ensayo, como la ficción o la poesía, y salvando las muchas y grandes diferencias, comparten en su especificidad un rasgo que los aproxima: la capacidad de generar sentido a partir de su configuración estética. De manera que el diálogo que se abre en el plano estético entre el género ensayo y las obras literarias puede resultar sumamente enriquecedor.

Al hablar del espíritu ensayístico me referiré sobre todo a cierto comportamiento oscilante, a un movimiento pendular entre dos polos de la experiencia humana que a menudo aparecen integrados en la escritura ensayística, y que la crítica ha identificado como una de las muchas tensiones sobre las cuales puede construirse una definición del género: me refiero a ese doble carácter del ensayo, a medio camino entre poesía y filosofía, entre literatura y ciencia, entre razón e intuición, entre la actitud crítica y la creativa, o dicho en otras palabras, entre la distancia analítica y el diálogo sensible con el objeto de reflexión. Estos modos básicos de estar en el mundo, como diría Martin Buber,¹ y por lo tanto de conocerlo, encuentran en el continuo del lenguaje un modo de expresión que hace posible su reconocimiento en el espacio verbal del ensayo, donde estos dos modos tradicio-

¹ Véase su ensayo filosófico “Yo y tú” de 1923, obra en la que el autor austriaco condensa su filosofía del diálogo y expone su teoría del conocimiento. En este ensayo el filósofo explica su concepción del hombre como ser doble, a partir de su doble experiencia del mundo. Para ello emplea lo que él llama dos “palabras primordiales”: el “yo-tú” y el “yo-ello”. La primera palabra hace referencia al conocimiento sensible, intuitivo, mientras que la segunda alude al conocimiento analítico e intelectual. En el centro de su propuesta se encuentra la necesidad de observar el conocimiento humano como producto de esta doble relación en la que se alternan cercanía dialógica y distancia analítica, pero sobre todo, y en esto radica su originalidad, en su obra se destaca la necesidad de conciliar ambos órdenes de la experiencia humana. Con ello se propone realizar una defensa del conocimiento poético que en absoluto niega o excluye la mirada intelectual y la razón científica. Martin Buber, *Yo y tú* (1923), trad. de Marcelo Burello, Buenos Aires, Lilmód, 2006.

nalmente opuestos de aprehender o inteligir los objetos del mundo parecen confluír de manera complementaria y melodiosa a través de una compleja e inteligente combinación de imágenes y de conceptos, de juegos sintagmáticos y paradigmáticos, de recursos argumentativos y expresivos, del decir y el mostrar.

Este arte de la conjugación al que estamos más que acostumbrados cuando se trata de literatura, y que incluso algunas novelas maestras de finales del XIX tematizan como queriendo anunciar la necesidad de nuevas formas literarias capaces de acoger ambos órdenes de la experiencia —pienso por ejemplo en Proust y en Melville, cuyas novelas se vuelven depositarias de dos tradiciones de pensamiento, la romántica y la positivista—, este arte de la conjugación, que además es condición de coherencia en el texto literario, no puede ser causante por sí mismo del sentimiento de contradicción que surge a veces en el intento de definir el género ensayístico.

Esto solo ocurre cuando extraemos el ensayo del ámbito literario y de su origen como una necesidad de los tiempos modernos para observarlo desde otra esfera del conocimiento cuyas búsquedas simbólicas y cuya especificidad son otras. Tan pronto acudimos al discurso teórico para intentar nombrar este fenómeno propio del ensayo nos vemos obligados a recurrir a una terminología de pares opuestos que, si bien nos permite hablar de esta constante del género, dificulta la comprensión de lo sustancial del ensayo: su capacidad de fusionar estas experiencias y estos lenguajes de manera orgánica, sin generar ruido, sin evidenciar en sí mismo la paradoja y la contradicción que surgen cuando recurrimos al idioma teórico. Un idioma que, no debemos olvidar, a pesar de su riqueza terminológica y su interés por lograr la mayor exactitud enunciativa, no siempre ha podido escapar a los límites de un lenguaje que porta en sí mismo unas estructuras de pensamiento culturalmente determinadas, estructu-

ras que, como lo demostró Iuri Lotman, tienden a imponerse de manera sutil y silenciosa sobre los fenómenos de la realidad.

En la cultura occidental, cuna del pensamiento lineal y del pensamiento teórico puro, los extremos rara vez se tocan, más aún, se definen y adquieren un sentido inmediato por oposición entre uno y otro. Esa tendencia a la polarización pertenece finalmente a un deseo de explicar el mundo en su totalidad y de una sola vez a partir de una serie de abstracciones que permiten ofrecer una visión aprehensible y sistemática de la realidad. Sin embargo, este espíritu de sistema, plenamente instalado en el discurso teórico, a la vez que nos facilita un punto de partida estable para pensar el mundo, muestra unos límites claros: por una parte, al hacer abstracción de los fenómenos concretos para extraer leyes universalmente válidas y aplicables, necesariamente debe reducir la complejidad de los objetos de la realidad, por otro, al proponerse como un modelo atemporal y objetivo, excluye del plano de la representación al sujeto y su experiencia directa del mundo.

Si menciono esto no es para extenderme en una explicación de por qué la teoría del ensayo tiende a generar una tensión que en realidad es anterior al texto ensayístico, y que a veces puede desviarnos de la comprensión y la valoración de su organicidad y su coherencia interna. Menciono esto, sobre todo, porque es a partir de esta toma de conciencia de los límites del pensamiento abstracto y del pensamiento teórico puro, como se justifica la necesidad del ensayo en tiempos modernos, como un género inclusivo de aquello que el discurso teórico no puede abarcar: el ámbito de la experiencia.

La primera ley del ensayo, como ha subrayado en más de una ocasión Liliana Weinberg, es “el que piensa es el que escribe”.² El ensayo, por lo tanto, no es reacio a la sub-

² Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006, p. 27.

jetividad y la temporalidad inherentes a la mirada del que piensa, interpreta, analiza o reflexiona; el ensayista no tiene pretensión de neutralidad ni de exhaustividad, renuncia a la validez universal a la que tradicionalmente ha aspirado el discurso teórico-filosófico, y sin embargo no por ello deja de proponerse como un modelo reflexivo, racional, interpretativo y analítico del mundo. El ensayo surge entonces como una necesidad de acercamiento a la realidad concreta a partir de la mirada temporal de un sujeto pensante.

Esta necesidad podemos identificarla ya en la mirada del Dante y en la brecha metafórica que comienza a abrirse paso poco a poco a través de su inmensa alegoría. Curiosamente Dante redescubre la metáfora como un medio de acercamiento a la realidad concreta, a los fenómenos del mundo material, temporal y humano, y con ella al ámbito de la experiencia. No se conforma con decirnos (alegóricamente) que el ánimo del personaje decae a las puertas del infierno, y que se recupera súbitamente de su duda y su temor al conocer que es su amada Beatriz quien envía a Virgilio a acompañarlo en su camino; quiere mostrarnos también a qué se parecen esa alegría y ese vigor que invaden repentinamente el alma del Dante, y entonces lo compara con una visión material de la realidad: “Como las florecillas que, mustias y cerradas por la escarcha de la noche, se enderezan abiertas sobre sus tallos luego que reciben el calor del sol, así me recobré yo de mi abatimiento”.³

La alegoría, figura representativa del pensamiento abstracto y atemporal, en *La Divina Comedia* se ve atravesada también por la voz de un sujeto histórico, que constantemente hace alusiones a su Florencia natal, y que a la vez que ofrece un modelo alegórico para la salvación del alma,

³ Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, trad. de Cayetano Rosell, México, W.M. Jackson, 1973.

instaura en su interior un sutil juicio de la sociedad y la política de su tiempo, además de permitirse llevar a cabo algunas pequeñas venganzas personales: recordemos al repugnante enfangado, Felipe Argenti, aquel al que Dante, a pesar de su natural compasión hacia los condenados, se rehúsa a escuchar. Ese personaje, se dice, fue un soberbio y poderoso hombre contemporáneo de Dante que en una ocasión tuvo la osadía de abofetearlo en público.

¿Cómo logra Dante fusionar este doble carácter temporal y atemporal de su obra sin debilitar ninguno de sus propósitos? ¿Cómo consigue integrar el pensamiento abstracto, conceptual, alegórico, y la experiencia directa del mundo de un sujeto histórico sin romper su coherencia interna? Quizás esta sea también, empleando ahora yo *La Divina Comedia* como metáfora de esta exitosa conjugación, uno de los logros titánicos que persigue el ensayo: ¿no es este también un recorrido inventado a través del infierno de la duda que busca finalmente dotar de un orden y un sentido a la materia real? ¿No es su propósito alcanzar un claro de luz, sin evadir los límites reales de la experiencia humana?

En *La Divina Comedia*, suele decirse, aparecen representadas dos épocas, una que termina y otra que comienza. El Renacimiento, esa etapa del pensamiento en que se pone en duda todo el sistema escolástico, sus argumentos de autoridad y las certezas provenientes del pensamiento teórico-filosófico, y que en su lugar propone al sujeto de la experiencia y la observación directa del mundo como verdaderas fuentes de conocimiento, no podía encontrar mejor tierra para germinar que el ensayo. Montaigne, al inventar el género, inventa una herramienta de conocimiento más acorde con la naturaleza temporal del hombre. El ensayo no persigue metas épicas, o “monstruosas”; como dice Montaigne, no pretende “hacer el puñado mayor que el puño, el abrazo mayor que el brazo o esperar dar una zancada mayor que

la longitud de nuestras piernas”.⁴ Por ello, advierte Montaigne, su opinión sobre los diversos asuntos que tratará en los ensayos revelará la medida de su vista, y no la medida de las cosas.⁵

Al crear el género ensayo, Montaigne crea también una forma de representar la mirada del hombre moderno. No lo ficcionaliza, pero lo encarna, lo visibiliza, y al hacerlo nos revela su verdadera naturaleza: al igual que la balanza que es su emblema, Montaigne nos muestra a un hombre en busca de un difícil equilibrio entre dos formas de conocer el mundo: la razón y la experiencia, conocimiento intelectual y conocimiento sensible, actitud crítica y actitud creativa. La búsqueda de este equilibrio, y más aún, de la complementariedad entre ambas miradas, es un rasgo que le pertenece al ensayo en cuanto manifestación de esta toma de conciencia del individuo frente a su nuevo papel en el mundo: el de configurar sus propias verdades. No podemos por ello aludir a la ambigüedad o la heterogeneidad del ensayo como género sin entender que esta ambigüedad y esta heterogeneidad están antes en la mirada del hombre que en las formas que lo representan. Pero sobre todo es importante reconocer en medio de esta oscilación una voluntad persistente en el ensayo, tanto en su origen como en desarrollos posteriores: independientemente de hacia dónde se incline la balanza en cada momento, hacia el polo poético o el filosófico, hacia la producción de imágenes o de conceptos, hacia la crítica o la creación, el ensayo tiende a integrar ambas miradas con un solo propósito: el de dar vida y validez a las ideas que contiene. El recorrido particular que el ensayista propone y los recursos estructurales y expresivos de que se vale denotarán en cada caso su particular modo de acerca-

⁴ Michel de Montaigne, “Apología de Raimundo Sabunde”, en *Ensayos*, II, XII, trad. de Dolores Picazo y Almudena Montojo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, p. 343.

⁵ Michel de Montaigne, “De los libros”, en *Ensayos*, II, X, *ibid.*, p. 99.

miento a la realidad observada. El ensayo, en este sentido, representa al hombre entero en el instante de pensar su mundo. No lo disocia, no excluye de antemano ninguna de sus facetas cognitivas del plano de la representación.

Esta búsqueda de un equilibrio entre razón y experiencia que está en el origen del ensayo como género, hacia el siglo XIX asume un giro propio de la sensibilidad romántica. Contra todo pragmatismo y utilitarismo, contra la cosificación del mundo y del hombre, los románticos viran la mirada hacia la vida interior del sujeto, hacia su dimensión espiritual. El ensayo, diseñado desde sus inicios para liberar la mirada del hombre entero en el acto de pensar, no tardará en asomarse también a estos abismos. De esta manera el ensayo se vuelve partícipe de una nueva tensión, ahora entre razón e intuición, entre experiencia intelectual y experiencia poética, entre el espíritu diurno y el nocturno, entre la relativa transparencia de la prosa y la opacidad de la poesía.

Sin embargo, este nuevo equilibrio que busca el ensayo no es un problema exclusivo del género ensayístico. Esta búsqueda de complementariedad entre lo vivencial y lo intelectual es también uno de los grandes temas que se estructuran al interior de un número de obras poéticas y narrativas de este mismo siglo. Y en ellas, curiosamente, el espíritu ensayístico se aparece como un anhelado paradigma de reintegración de ambos polos de la experiencia humana.

Ocurre por ejemplo en las *Baladas líricas* de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, obra inaugural del romanticismo inglés. Allí el espíritu ensayístico se manifiesta de dos maneras: primero en el Prefacio, donde además se pone de manifiesto de manera temprana otra faceta del ensayo que se consolida después en tiempos de Baudelaire: el ensayo como forma de la crítica literaria. El prefacio a la segunda edición de las *Baladas líricas* asume los rasgos típicos del ensayo: el que aparece ahí dibujado es el “yo” de la experiencia, un “yo” racional y sensible, temporal y

dialógico, profundamente conocedor de la tradición poética inglesa y latina, de las demandas de su tiempo y de las circunstancias sociales en las que dará a conocer el poemario. Allí comienza explicando el motivo de dicho prefacio, con el cual busca dar respuesta a las inquietudes que surgen tras la aparición de la primera edición de las *Baladas líricas* en 1798. En el Prefacio Wordsworth anuncia los preceptos básicos de este poemario, su razón de ser, su estilo y sobre todo su carácter experimental, pues en el origen de los poemas estuvo siempre la intención de ensayar, de poner a prueba, hasta qué punto ciertos estados sublimes o estados de vívida emoción tienen la capacidad de afectar el modo en que asociamos ideas y recuerdos, y con ello de contribuir al desarrollo del pensamiento racional y del ser moral. Todo esto se explora además mediante una selección de lo que Wordsworth llama “el verdadero lenguaje de los hombres”,⁶ con lo que se aventurará por primera vez a explorar las posibilidades de la prosa poética, alejándose con ello del ideal de opacidad y retoricidad, pero sin renunciar a la representación de lo abismal y sublime que se halla en el corazón de todos los hombres.

“La abadía de Tintern” es uno de los poemas que mejor representa este propósito inicial. Allí la voz poética habla de la importancia que han tenido para él los recuerdos y las sensaciones recibidas en aquel paraje natural en los alrededores de la abadía, que ahora vuelve a visitar, cinco años después, en compañía de su amiga y hermana. Allí recuerda su primera experiencia en el medio natural, que le parece ahora producto de la “irreflexiva juventud”; sin embargo, con el tiempo ha aprendido a observar la naturaleza de otra manera:

⁶ William Wordsworth, “Del prefacio a la segunda edición” (1800), en *Baladas líricas y Biographia literaria*, trad. de Gustavo Díaz Solís, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, p. 20.

[...] Y he sentido
una presencia que me perturba con el gozo
de elevados pensamientos; un sentido sublime
de algo mucho más profundamente interfundido,
que vive en la luz de los soles ponientes
y en el rotundo océano y el aire viviente,
y el cielo azul, y en la mente del hombre:
un movimiento y un espíritu, que impele
todas las cosas pensantes, todos los objetos de todo pensar,
y que gira a través de todas las cosas. Por eso soy todavía
un amante de los prados y los bosques,
y de las montañas, y de todo lo que contemplamos
desde esta verde tierra,
de todo el poderoso mundo
del ojo y el oído —tanto lo que a medias crean,
como lo que perciben; complacido de reconocer
en la naturaleza y en el lenguaje de los sentidos
el ancla de mis pensamientos más puros, el aya,
el guía, el guardián de mi corazón y el alma
de todo mi ser moral.⁷

Se ha destacado en numerosas ocasiones la influencia que ejerció David Hartley y su filosofía de la asociación en la creación de estos poemas. En sus *Observaciones sobre el hombre* de 1749, Hartley explica cómo, hasta las funciones más sofisticadas de la mente, incluido el razonamiento, se fundan en nuestra capacidad de asociar impresiones sensoriales, recuerdos y percepciones.⁸ La aproximación del poeta romántico a los hombres de razón y de ciencia no es casual: hay en el fondo en Wordsworth una esperanza de

⁷ William Wordsworth, “Versos compuestos algunas millas más arriba de la Abadía de Tintern, cuando visité de nuevo las riberas del río Wye durante una gira. Julio 13, 1798”, en *ibid.*, pp. 117-119.

⁸ Santiago Corugedo y Jose Luis Chamosa, “El fundamento ideológico de la poesía de Wordsworth y Coleridge”, en *Baladas líricas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, pp. 28-47.

futura fusión entre estos dos ámbitos de la experiencia que se perciben ahora irreconciliables:

Si el esfuerzo de los hombres de ciencia produjese alguna vez una revolución material, directa o indirecta, en nuestra condición, y en las impresiones que habitualmente recibimos, el poeta no dormirá entonces más que ahora; estará listo para seguir los pasos del hombre de ciencia, no solo en esos efectos generales e indirectos, sino que estará a su lado, llevando la sensación al seno de los objetos de la propia ciencia.⁹

En las *Baladas líricas* Wordsworth se coloca entre dos mundos extremadamente polarizados: el representado en estos momentos por el romanticismo más radical e “irreflexivo”, el primer romanticismo alemán, cuyas tragedias, dice Wordsworth, revelan una “degradante sed de estimulación desahogada”;¹⁰ y por los hombres de ciencia y progreso, quienes conducen al mundo hacia una fiebre de progreso estéril. Las *Baladas líricas*, al tiempo que rechazan los aspectos más negativos de ambas expresiones, se construyen, tanto temática como estilísticamente, a partir de esta tensión entre la necesidad afirmativa de la poesía y de la filosofía, de lo sensorial y lo racional, del beneficio de la vida interior y las prioridades del mundo material, pero también entre la prosa del decir y la poesía del mostrar, entre la argumentación y la evocación. En este sentido pienso que el poemario se aproxima al espíritu ensayístico, y el ensayo a la poesía de Wordsworth y de Coleridge.

Otra gran obra maestra en la que podemos identificar esta tensión propia del espíritu ensayístico, y la influencia del estilo ensayístico mismo, es la novela de Herman Melville, *Moby Dick*. Desde las primeras páginas de la novela Melville sor-

⁹ William Wordsworth, “Del prefacio a la segunda edición” (1800), en *op.cit.*, 1985, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

prende con una larga serie de extractos provenientes de fuentes de diverso origen en los que aparece nombrado, descrito o definido el leviatán: fuentes etimológicas, bíblicas, literarias, del ámbito mercantil, científico y zoológico, que de manera fragmentaria crean un todo, la ballena, casi imposible de reunificar. Con ello Melville persigue dos efectos según la crítica: por una parte dimensionar el objeto ballena ante el lector contemporáneo, ofrecerle un panorama rápido de la importancia que ha tenido la ballena en la historia del hombre, en todas las épocas y culturas, y despertar su interés ante un animal que, excepto para los marinos, en estos momentos de la historia norteamericana no significa más que un bien de mercado, ambicionado por la gran cantidad de grasa útil que contiene. Por otra parte se ha señalado que mediante esta visión fragmentaria de la ballena Melville buscaba introducir el tema principal de su obra: la ambigüedad inherente al ser humano y la imposibilidad de acceder a verdades absolutas.¹¹ Así, Melville vuelve a la ballena un espejo de quien la mira, y a lo largo de toda la novela no hará otra cosa que mostrarnos a los hombres de su tiempo a través de su reflejo en el leviatán. La manera en que cada personaje lo describe, lo piensa o lo recrea en su imaginación nos hablará sobre todo del alma del observador. Sin embargo, a pesar de esta multiplicidad de perspectivas que se recrean en la novela, tanto los extractos iniciales como las distintas visiones que de *Moby Dick* tienen los personajes nos hablan esencialmente de dos maneras de observar el mundo: los fragmentos provenientes de textos científicos, zoológicos y etimológicos, reunidos por “una vieja rata de biblioteca”, se suman a las visiones pragmáticas, utilitaristas o hiperracionalistas de los personajes que siguen a Ahab con

¹¹ Véase “Siete notas preliminares a un poema épico titulado ‘Moby Dick’”, por Julio C. Acerete, en Herman Melville, *Moby Dick*, Barcelona, Bruguera, 1967, pp. 7-20.

el propósito único de enriquecerse monetariamente en este viaje ballenero. Por otra parte, están los fragmentos e innumerables citas bíblicas y literarias que refuerzan la mirada sublime, abismada y magnificente de Ahab, el héroe romántico y blasfemo de esta historia. La verdad es que el mundo ficticio de Melville está tan polarizado que, si Ahab hubiese podido ver cumplido su propósito de romper a la ballena en dos para por fin poder descubrir la verdad que oculta en su interior, hubiesen podido ocurrir dos cosas: o bien de ella saldría un dios terrible, magnífico y despiadado, o un montón de toneladas de aceite para prender lamparillas.

Todos los personajes de la novela son juzgados y condenados por la justicia literaria, todos menos uno: Ishmael, el narrador que da testimonio de los hechos de esta aventura. Él es ese tercero o intermedio que salva a la novela de las oposiciones convencionales, y curiosamente es él, Ishmael, el que porta el espíritu ensayístico en la novela. Ishmael es un joven sensible, racional y responsable al punto de no permitírnos emitir juicios apresurados sobre ninguno de los personajes de la novela (de eso ya se encarga la novela misma). Dentro de la narrativa de viaje, que en *Moby Dick* se funde con la reflexión filosófica y el documental sobre la caza de ballenas, escuchamos constantemente a Ishmael ensayista reflexionando de manera ponderada sobre cada detalle, cada lugar, cada personaje y cada fenómeno que observa a lo largo de su viaje. Es imposible no reconocer en el capítulo sobre la blancura de la ballena un perfecto ensayo donde se combina la experiencia de un yo sensible que intuye un valor sublime y trascendental del color blanco, y un yo racional que intenta explicar el enigma que se esconde tras esa blancura a partir de una minuciosa reconstrucción del simbolismo y las connotaciones que ha acumulado el color blanco a lo largo de la historia de la literatura, la religión, el conocimiento popular y el mundo antiguo, llegando a la opinión de que el terror que inspira el leviatán proviene de

su color blanco, que simboliza la ausencia de Dios, el vacío al que nos enfrenta el mundo.

Sabemos que Melville fue ávido lector de novelas de aventuras, de literatura testimonial, de tratados científicos e históricos, de la poesía romántica inglesa, de la Biblia y de ensayos: leyó a De Quincey, a William Hazlitt y a Edmund Burke, leyó también a Montaigne y los ensayos de sus contemporáneos: Emerson y Thoreau. De estas lecturas y de su experiencia de más de tres años como marinero raso surgió *Moby Dick*, obra heterogénea tanto en sus fuentes como en su forma y su punto de vista. Sin embargo, opino que en el corazón de la novela domina el espíritu ensayístico, ese que sobrevive porque se resiste al dogmatismo y a la polarización de la realidad humana, y que propone en su lugar la reintegración de la mirada del hombre entero en el instante de pensar su mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Comedia*, trad. de Cayetano Rosell, México, W.M. Jackson, 1973.
- BUBER, MARTIN, *Yo y tú* (1923), trad. de Marcelo Burello, Buenos Aires, Lilmod, 2006.
- MELVILLE, HERMAN, *Moby Dick* (1851), trad. de Julio C. Acerte, Barcelona, Bruguera, 1967.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Ensayos*, II, trad. de Dolores Picazo y Almudena Montojo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- WEINBERG, LILIANA, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2006.
- WORDSWORTH, WILLIAM y SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Baladas líricas y Biographia literaria*, trad. de Gustavo Díaz Solís, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985.
- _____, *Baladas líricas*, trad. de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.