

Espejos y retratos: el ensayo personal según Luis Paniagua.

Mirrors and portraits: the personal essay according to Luis Paniagua.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n87.30.25a

Teresa Georgina González Arce

Universidad de Guadalajara

(MÉXICO)

CE: liboria_maple@yahoo.com.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-0027-6379>

Recepción: 28/10/2024 Revisión: 19/11/2024 Aprobación: 13/12/2024

Resumen.

Este artículo analiza las tres primeras partes del libro *Entre los árboles, la voz* de Luis Paniagua (Guanajuato, 1979) con el fin de entender de qué manera un escritor mexicano nacido a fines del siglo XX se inserta en una tradición literaria que inicia en el siglo XVI, con la publicación de los *Ensayos* de Montaigne. “Ácido desoxirribonucleico”, el texto que da nombre a la primera parte define las características principales del ensayo tal como lo practicó Montaigne y concentra la poética personal de Paniagua, que gobernará el funcionamiento de los capítulos subsiguientes. Se advierten en esta obra dos afluentes temáticos importantes: el de la tradición ensayística y el de la herencia cultural transmitida de padres a hijos. Reconociendo su filiación con Montaigne, llamado “padre del ensayo”, Paniagua hace suya la relación de consubstancialidad del autor con su obra. En los ensayos incluidos en las secciones “Camafeo” y “Documentos de identidad”, Paniagua pone en práctica su comprensión del ensayo como “autorretrato interior”, lo cual permite observar que las figuras del padre del ensayo y del padre biológico se funden en el texto. Destaca en el libro estudiado, además, que el yo se entiende como un ente formado por otredades textuales y vivenciales. Tanto la composición de las citas textuales como el uso del lenguaje metafórico aparecen como estrategias que permiten a la voz principal construirse gracias a las voces de otros textos.

Palabras clave: Ensayo personal. Ensayo mexicano actual. Identidad narrativa. Tradición literaria.

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo:
(González, 2025, p. __)

En lista de referencias:
González, T.G. (2025). Espejos y retratos: el ensayo personal según Luis Paniagua. *Revista Sincronía*. XXIX(87). 771-802.
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n87.30.25a



Abstract.

This article analyzes the first three parts of the book *Entre los árboles, la voz* by Luis Paniagua (Guanajuato, 1979) in order to understand how a Mexican writer born at the end of the 20th century fits into a literary tradition that begins in the 16th century, when Montaigne's *Essays* were published. "Ácido desoxirribonucleico", the text that gives its name to the first part, defines the main characteristics of the essay as Montaigne practiced it and concentrates Paniagua's personal poetics, which will govern the operation of the further chapters. Two important thematic tributaries can be seen in this work: that of the essayistic tradition and that of the cultural heritage transmitted from parents to children. Recognizing his affiliation to Montaigne, called the "father of the essay," Paniagua endorses the relationship of consubstantiality between the author and his work. In the essays included in the sections "Camafeo" and "Documentos de identidad", Paniagua puts into practice his understanding of the essay as an "inner self-portrait", which allows us to observe that the figures of the father of the genre and the writer's biological father merge in the text. It also stands out in the book that the self is understood as an entity formed by textual and experiential otherness. Both the composition of textual quotes and the use of metaphorical language appear as strategies that allow the main voice to be constructed thanks to the voices of other texts.

Keywords: Personal essay. Current Mexican essay. Narrative identity. Literary tradition.

Introducción

Luis Paniagua (Guanajuato, 1979) es poeta y ensayista. Su obra poética ha sido publicada en revistas, antologías, libros colectivos y en seis libros individuales, tres de ellos galardonados¹. Es también autor de varios ensayos críticos sobre poesía, entre los cuales destaca el libro *Claro rostro del mundo oscurecido. Seis acercamientos radiales a la memoria en la prosa de Ida Vitale*, que recibió en 2020 el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario Malcolm Lowry. Su primer libro de ensayos personales, *Entre los árboles, la voz*, fue premiado en el Certamen Nacional de Literatura "Laura Méndez de Cuenca" en 2022. Es de este último libro del que me ocuparé en las siguientes líneas.

¹ El autor obtuvo el Premio Punto de Partida 2004 con *Los pasos del visitante* (2000); el Premio Literal Latin American Voices en 2013 por el libro *Maverick 71*; y el Premio Hispanoamericano de Poesía San Román en 2014 por el poemario *Casa*

Aunque los dos libros de ensayo publicados hasta ahora por Luis Paniagua recibieron premios importantes, son diferentes entre sí. Mientras que en *Claro rastro del mundo oscurecido. Seis acercamientos radiales a la memoria en la prosa de Ida Vitale*, el autor bordea la aparición de los conceptos de memoria y testimonio en el libro *Shakespeare palace. Mosaicos de su vida en México (1974-1984)* donde la poeta uruguaya habla de sus años vividos en México. *Entre los árboles, la voz*, por el contrario, es la incursión de Paniagua en otra parcela del mismo género: la del ensayo personal, una forma del ensayo que, según ha dicho su autor, “tiende a la subjetividad y a la intimidad”. (Paniagua, 2023a, 0:45/1:40).

Entre los árboles, la voz está formado por diecisiete ensayos distribuidos en cinco partes: “Ácido desoxirribonucleico”, “Camafeo”, “Documentos de identidad”, “Todo es Cuautitlán” y “Para más referencias”. La primera parte es un ensayo programático que aparenta ser una nota al pie de página de cinco cuartillas, y en la cual se describen la naturaleza de la obra (es decir, su ADN) y la poética que la gobierna. “Camafeo”, por su parte, contiene dos ensayos que se enfocan en la relación del autor con su madre y con su padre, respectivamente. Los cinco ensayos incluidos en “Documentos de identidad”, por su parte, discurren sobre la apariencia física, el nombre propio del autor y las alteridades que conforman la identidad de la voz ensayística. Los afectos musicales, las identidades conjeturales y el placer de quedarse en la cama también son asuntos tratados en este apartado.

“Todo es Cuautitán” es un ensayo extenso dividido en seis partes, que habla de Cuautitlán, el municipio de Estado de México donde el autor creció. A partir de un pasaje de los *Anales de Cuauhtitlan* puesto en epígrafe, este ensayo habla de la historia cultural, social y personal de ese lugar que, para el autor, es un territorio afectivo cuyo nombre náhuatl, traducido al español, significa “Entre los árboles”. La última parte del libro, “Para más referencias”, contiene siete ensayos que discurren los sobre la relación del autor con sus tres hermanas y su hermano. Los hilos de la memoria familiar se entretajan con imágenes de espacios urbanos entrañables como los cines o los lotes baldíos explorados en la infancia.

Otros asuntos incluidos en esta sección miscelánea son la inspiración poética, el destino y la ficcionalización del recuerdo en el ensayo personal.

Si bien *Entre los árboles, la voz* es una obra orgánica y compleja que amerita ser estudiada exhaustivamente, en este trabajo me limitaré a analizar únicamente sus tres primeras partes: “Ácido desoxirribonucleico”, “Camafeo” y “Documentos de identidad”. Tal elección se debe a que en la primera de estas partes está concentrada la poética ensayística de Luis Paniagua y porque, aunque las líneas temáticas trazadas en “Ácido desoxirribonucleico” reverberan en todos los ensayos del libro, estas inciden de forma más visible en “Camafeo” y “Documentos de identidad”. Es en dichas secciones donde, desde mi perspectiva, la reflexión sobre la identidad –tema capital del ensayo personal– resulta más evidente que en el resto de la obra.

Por otra parte, importa decir que en este trabajo me ocuparé sobre todo de una de las múltiples formas posibles del género ensayístico: el ensayo personal. Mi interés por esta clase de ensayo proviene de la autorreflexión que encontramos en “Ácido desoxirribonucleico”. En dicho texto, en efecto, se concentra la poética ensayística de Luis Paniagua, a la vez que se hace una demarcación explícita del tipo de ensayo practicado en *Entre los árboles, la voz* con respecto a todos los demás tipos de ensayo. Además, tomando en cuenta que otros escritores de la generación de Paniagua –y también de generaciones posteriores– han publicado libros importantes de ensayo personal en México, conviene reflexionar sobre esta modalidad de escritura.

El ADN del ensayo personal

El ensayo personal –también llamado ensayo informal– se ajusta al modelo de los *Ensayos* de Montaigne que se popularizó en Inglaterra con el auge del periodismo en el siglo XVIII (Patán, 2006, 11-12 y Gracia y Ródenas, 2015, 19). En su prólogo a *The Art of the Personal Essay*, el ensayista y estudioso del género Phillip Lopate explica, basándose en el *Manual de literatura* de William Harmon, que la división tradicional en el ensayo se ha hecho entre ensayos formales e informales, siendo el ensayo personal un subconjunto del ensayo

informal (Lopate, 1995, p. xxiv)². El poeta y ensayista mexicano Hernán Bravo Varela, por otra parte, sintetiza la cuestión diciendo que “el *personal essai* (ensayo personal) es el término que emplean los estadounidenses para diferenciar el ensayo de carácter íntimo de aquel destinado a la tribuna, la discusión y el análisis” (Bravo, 2015, p. 18)³.

En el primer libro de ensayos personales de Luis Paniagua convergen dos afluentes temáticos: el de la tradición ensayística y el de los vínculos familiares. La tradición ensayística se entenderá en este trabajo como el conjunto de rasgos propios del género literario llamado “ensayo” que han perdurado en el tiempo, transformándose de maneras diversas, desde la publicación de los primeros dos libros de los *Essays* de Michel de Montaigne en 1580. Los vínculos familiares, por su parte, se entienden aquí como el vínculo afectivo entre un grupo de personas unidas por relaciones de matrimonio, consanguinidad y convivencia. En el caso específico del libro que nos ocupa, dicho vínculo es el que forman el autor, Luis Paniagua, sus padres y sus cuatro hermanos.

Aunque los títulos de las cinco partes del libro pertenecen a la isotopía de la identidad personal, “Ácido desoxirribonucleico” es especialmente revelador por ser el nombre de la molécula, mejor conocida como ADN, que contiene las instrucciones biológicas que los organismos adultos heredan a sus descendientes durante la reproducción. El tema de la herencia importa en “Ácido desoxirribonucleico” porque en él se articulan dos tipos de transmisión: la genética y la literaria.

En “Ácido desoxirribonucleico” se despliega la poética ensayística de Luis Paniagua, formada por las características del ensayo tal como lo entiende y practica el autor de *Entre los árboles, la voz*, es decir, como

[...] un cúmulo heterogéneo, una argamasa intelecto-sensorial entre cuyos materiales constituyentes pueden hallarse retratos de las facciones interiores, inteligibles, íntimas, del ensayista. Y me parece que dichas formas profundas son condicionadas tanto por el origen como por la crianza, tanto por los genes como por el ambiente: nos

² La traducción es mía.

³ A lo dicho por Bravo Varela, agregaría que la categoría *personal essai* se emplea, en general, en el ámbito anglosajón.

parecemos a ese animal que son, que fueron, nuestros antepasados —así sanguíneos como librescos—, pero maximizados o minimizados por cierto grado de estrés y de esmog o de nuestros hábitos de consumo y de la complejidad de nuestras bibliotecas personales —consultadas, construidas o heredadas; en todo caso, interiores—. (Paniagua, 2023a, 18)⁴

La forma de “Ácido desoxirribonucleico” es digna de atención porque el texto, en lugar de ocupar la parte central de la página, adopta la apariencia de una nota al pie: se concentra primero en el margen inferior de la primera cuartilla, para ensancharse luego, a partir de la segunda; el tamaño de los caracteres es diminuto, lo mismo que el interlineado, características que permanecen así a lo largo de cinco hojas. Al adoptar la forma de una nota al pie, el primer ensayo de *Entre los árboles, la voz* renuncia, de forma irónica, a la centralidad de la página para adoptar el aspecto de una acotación marginal, usada sobre todo en los textos académicos. Sobre el quehacer de estos, Luis Paniagua dice:

Preocupados por la infalibilidad y la comprobación de sus datos —no siempre precisos o, a veces, copiados de forma imprecisa—, los académicos echan mano del pie —de la nota al pie, quiero decir; aunque en ocasiones, como evidencia su desventura gramatical, pareciera que, en efecto, echan mano del pie en sentido menos figurado...—, por lo general y en su mayoría, para consignar sus textos primarios y que el lector especializado los coteje, si le es preciso. (p.15)

Sin embargo, aunque “Ácido desoxirribonucleico” tenga el aspecto de una nota marginal, no forma parte de ningún texto académico ni agrega datos accesorios al tema principal. Por el contrario, aporta elementos indispensables para la comprensión del libro que lo contiene. El primer ensayo del libro es una declaración de principios como las que suelen poner los ensayistas:

⁴ De aquí en adelante, las citas que provengan de *Entre los árboles, la voz* vendrán acompañadas solamente por el número de página correspondiente a la edición consignada en la lista de referencias.

[...] sospecho que los autores que trabajan el género experimentan una especie de temor a despertar suspicacias en el lector; por ello, a veces les gana el miedo de que éste piense que se le ofrece gato por liebre, y, aunque no están libres de pecado, aquéllos sí tiran la primera piedra en forma de “Advertencia al lector”, “Prólogo”, “Palabras preliminares”, etcétera: esa suerte de declaración de principios, de instructivos que pretenden ofrecer su particular visión o idea del género al que se afanan. (p. 15)

La ironía que se desprende de las palabras antes citadas sale a la luz cuando, unos renglones más adelante, Luis Paniagua recuerda que la obra fundacional del género ensayístico empieza con un instructivo: “me resulta pertinente anotar que hasta el padre del ensayo se atrevió a realizar una advertencia al lector, poniendo de manifiesto la buena fe”. (p. 16)

El uso del epíteto “padre del ensayo” empleado por Paniagua para referirse a Montaigne es significativa porque, como dije antes, “Ácido desoxirribonucleico” es un texto que reflexiona sobre las características formales y temáticas de los ensayos que integran *Entre los árboles, la voz*, y también sobre la tradición a la que la obra pertenece. Al llamar “padre del ensayo” a Montaigne, Luis Paniagua reconoce al autor francés como el modelo a seguir en su escritura, así como también en el tipo de relación que se establece, en el género ensayístico, entre el autor y el libro que escribe. Sobre esto, la catedrática española María José Vega ha dicho que los *Ensayos* de Montaigne

[...] se representan continuamente a sí mismos y a su autor, a veces de forma indisoluble, como si libro y hombre fueran uno. Montaigne, de hecho, habla de su obra como de *un livre consubstantiel à son auteur*, en un contexto histórico en el que la consubstancialidad es un término fuerte, que se utilizaba unívocamente para describir la relación de Cristo con Dios Padre. Pero también se refiere a los *Essais* como a un proceso de construcción del sujeto, ya que la escritura modela la conciencia y la conciencia conforma a su vez la escritura: *Je nay plus fait mon livre que mon livre ma fait*. Los *Essais* crean de este modo una ilusión autobiográfica poderosísima, e inducen estratégicamente en el lector una ilusión de intimidad con el autor del texto. (Vega, 2008)

Cabe recordar, en efecto, que en sus *Ensayos*, Montaigne insistió en que él y su libro estaban hechos de la misma sustancia, como podemos ver en la nota “Al lector”, donde Montaigne afirma que él mismo es la materia de su libro (Montaigne, 2007, p. 5-6)⁵. Lo mismo ocurre en “El desmentir” (capítulo XVIII del libro II) donde el autor declara:

No he hecho más mi libro de lo que mi libro me ha hecho a mí –libro consustancial a su autor, con una ocupación propia, miembro de mi vida, no con una ocupación y finalidad tercera y ajena como todos los demás libros–. (Montaigne, 2007, p. 1003).

Michel de Montaigne le dio nombre al género y contribuyó a fijar el modelo que han seguido quienes, en todo el mundo y a lo largo del tiempo, lo han imitado; y es por eso por lo que todos los estudiosos del género reconocen su paternidad. A propósito de la tradición que se formó a partir de Montaigne, conviene recordar que, en *Lo uno y lo diverso* (1985), Claudio Guillén dice que las formas de escritura no se instauran como géneros en el momento mismo de su creación, sino una vez que han sido apropiados por diversos autores a través del tiempo: “Sólo la imitación, reiteración o remodelación establece el género, efectivamente. Los epígonos de Montaigne erigen el ensayo” (Guillén, 1985, p. 140).

La imitación, reiteración o remodelación de un género a través de los años, forman tradiciones que se mantienen vivas gracias a la dialéctica que Paul Ricoeur llamó “de *sedimentación* e *innovación*”. Esto significa que algunas pautas de composición e interpretación de un modelo literario permanecen en el tiempo, mientras que cada nuevo texto que se escribe según ese modelo va incorporando o rechazando maneras de entenderlo y reproducirlo (Ricoeur, 2006, p. 11). Esa dialéctica también funciona con el apelativo o apellido que ha recibido el ensayo en los diferentes lugares donde se ha cultivado.

Además de reconocer explícitamente su filiación con Montaigne, *Entre los árboles*, la voz inicia con una dedicatoria y ocho epígrafes que, distribuidos en dos páginas, recuerdan

⁵ “Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro; no es razonable que emplees tu tiempo en un asunto tan frívolo y tan vano. Adiós, pues. Desde Montaigne, a 12 de junio de 1580”.

las sentencias inscritas en las vigas de la célebre torre de Dordoña, cuna del género que ahora tratamos. El primero de estos epígrafes proviene de los *Ensayos* y, aunque lo dicho en él se refiera a la obra de Montaigne, su sentido puede extenderse a las divagaciones del ensayista mexicano: “Lo que aquí se recoge son mis pensamientos, con los cuales no intento dar a conocer las cosas, sino a mí mismo” (p. 13). Lo mismo puede decirse de otra frase de Montaigne que figura como epígrafe de “Ácido desoxirribonucleico” y que dice: “Lo que opino de ellas revela la medida de mi vista y no la medida de las cosas” (p. 15).

Encajar “Ácido desoxirribonucleico” en el espacio marginal de una nota a pie de página es una declaración de principios, expresa el tipo de ensayo y de ensayista con los cuales Luis Paniagua se identifica a sí mismo y a su libro: *Entre los árboles, la voz*. Llama la atención que dos críticos destacados, John Skirius y José Ortega y Gasset, sean el detonador de dicho posicionamiento. En su antología *El ensayo hispanoamericano del siglo XX* Skirius recuerda que para Ortega y Gasset el ensayista debería eliminar las notas a pie de página para, de esta manera, hacer surgir “la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados” (Ortega, citado por Paniagua, 2023a, p. 15)⁶.

En vista de que el apelativo del género es de gran importancia para la tradición en la que se reconoce *Entre los árboles, la voz*, vale la pena ir al texto que motiva el posicionamiento de Paniagua. En su prólogo a *El ensayo hispanoamericano del siglo XX* John Skirius distingue, refiriéndose a los criterios seguidos en su selección, entre el ensayo literario y el no literario: “Y digo ensayistas *literarios*, porque los ensayos no literarios –que abundan en los periódicos y revistas– están excluidos de este estudio: de aquí en adelante se entenderá por *ensayos* el *ensayo literario*” (Skirius, 2004, p. 10)⁷.

Resulta interesante que Luis Paniagua discrepe con el precepto orteguiano de “cero tolerancia con las notas a pie’ para el *ensayista no académico*” y que se sirva de él,

⁶ En el prólogo a *El ensayo hispanoamericano* Skirius cita a Ortega y Gasset, tal como lo refiere Paniagua. Sin embargo, en la continuación del fragmento citado en *Entre los árboles, la voz*, se dice también lo siguiente: “A pesar de este dictum, Ortega en sus propios ensayos presta más atención a la racionalidad, a la estructura lógica y la escritura en tercera persona que a la apasionada intimidad”. (Skirius, 2004: 10).

⁷ Las cursivas son de John Skirius.

modificando las palabras de Skirius, para instalar en su propio discurso la oposición entre el ensayo literario, que se reconoce en la tradición iniciada por Montaigne; y el académico, abocado sobre todo a la transmisión del saber. Dicho de otro modo: el adjetivo “académico” no figura en el prólogo de Skirius ni hay evidencia de que Ortega pensara en él para incluirlo en su tipología del ensayo.

La conversión de la dicotomía *literario /no literario* (establecida por John Skirius) en la oposición *no académico/académico* (en el ensayo de Luis Paniagua) hace pensar en el polémico intercambio de artículos periodísticos entre los ensayistas mexicanos Luigi Amara, Heriberto Yépez y Rafael Lemus a partir de “El ensayo ensayo”: un artículo publicado en la revista *Letras Libres* en febrero de 2012. No está de más recordar que, en dicho artículo, Luigi Amara criticaba que el término ensayo se usara para referirse a los trabajos finales universitarios, a los *papers*, a las tesis y a otros textos de uso común en los ámbitos académicos. Proponía, en cambio, que la palabra ensayo se usara, sin ningún calificativo, para designar a los textos afines a la tradición de Montaigne; o bien, si se quería calificarlo de algún modo, que se repitiera la palabra ensayo como si se tratara de un adjetivo, quedando “ensayo ensayo” (Amara, 2012a, p. 23)⁸.

Resulta interesante que, una vez eliminado el término “no académico” en la dicotomía de Skirius, Paniagua la reformula, quedando de esta manera: el “ensayista académico” se opone al “ensayista disperso”. Este último, afín al ensayista literario, adquiere una nueva virtud: su rechazo al trabajo laborioso y aceptación sin reservas de la alegría etílica del sátiro: “Ajeno a esa disciplina [la investigación o crítica literaria], y estimulado por la embriaguez de mis fuentes —más cercanas a aquellas de las que bebía Sileno que a las de los antros cubicularios—, yo elijo cruzar —sea discretamente, sea francamente a

⁸ Luego de que Rafael Lemus publicara una crítica al escrito de Amara titulada “El ensayo como práctica” (2012), el autor de *La escuela del aburrimiento* le respondió con otro texto, “Ráfagas sobre el ensayo” (2012a) donde dice: “El ensayo, al menos hasta hace muy poco, carecía de pedigrí. Era el apestado de las investigaciones serias, el irresponsable que no quiere llegar a ningún lado, el rumiante un tanto gagá que reflexiona al margen. [...] A fin de recuperar ese talante subjetivo [...] se ha hablado de ensayo ‘informal’, ‘anecdótico’, ‘personal’, ‘creativo’, ‘moral’, ‘lírico’ y también ‘verdadero’. Mi tautológico y machacón ‘ensayo ensayo’ era un homenaje a aquel ‘enfático ensayo’ de Adorno, pero también una reducción al absurdo para apuntar hacia un ensayo sin adjetivos” (Amara, 2012b)

trompicones— del lado de la acera en el que se encuentran los ensayistas dispersos” (pp. 15-16).

Finalmente, hablar de la dispersión da pie a Paniagua para referirse a “Anatomía del disperso”, un ensayo donde Vivian Abenshushan –escritora mexicana nacida en la misma década que Paniagua– contrapone al disperso y al investigador. Del primero se dice que es un “pensador sin sistema” que, como un mosquito, sospecha que la sabiduría está en saber un poco de cada tema. El segundo, en cambio, se entrega con disciplina a la ambición de saber absolutamente todo sobre un asunto (Abenshushan, 2007, pp. 9-17). En los términos planteados por John Skirius, los dispersos practicarían el ensayo literario –o el ensayismo de periódico, como dicen Jordi Gracia y Domingo Ródenas⁹– y su contraparte, el estudioso académico, haría artículos académicos o tesis universitarias con notas a pie de página.

Entre los hallazgos que Luis Paniagua dice deber al ensayo de Abensushan está una frase en la que se revela, como ante un espejo, la forma inusitada de “Ácido desoxirribonucleico”. Citando a la autora de *Una habitación desordenada*, Paniagua observa que el ensayista disperso prefiere las “digresiones que hacen de cada nota al pie de página un nuevo tratado, irrefrenable y delirante” y elabora, enseguida, una descripción abismada del ensayo-nota al pie que la contiene:

Así, este cabo verbal pretende erguirse con la misma savia –compuesta de dudas y tanteos– que corre por el título del que es apéndice apenas: no busca ofrecer fuentes que sirvan a corroboración alguna; acaso, cuando más, barbotar un confuso pronunciamiento sobre un género de siempre difícil aprehensión y reactivo a cualquier preceptiva, incluida la del maestro español. (p. 16).

Apunta Liliana Weinberg, en la introducción al primer tomo de *El ensayo* – antología compilada por Héctor Perea para la UNAM– que “el ensayo nos deja siempre la impresión

⁹ “Su pensamiento (el de Ortega) no encuentra mejor vía de expresión dispersa —Ortega es más alma dispersa que el mismísimo Pío Baroja— que el ensayismo de periódico, a menudo en series temáticas que constituirán el grueso casi absoluto de su obra publicada desde 1916, tras haber fundado el semanario *España* y un año antes de liderar como ideólogo el diario *El Sol*.” (Gracia, J. y Ródenas, D. (2015, párr. 3)

de que asistimos a la puesta en escena de un pensamiento en el momento mismo de su hacerse” (Weinberg, 2019, p. 14). En “Ácido desoxirribonucleico” presenciamos el recorrido intelectual que lleva a esta inusual nota al pie de página desde su proscripción, hasta su incorporación al cuerpo central del ensayo. La puesta en escena de semejante metamorfosis prepara el terreno para el siguiente rodeo reflexivo que nos llevará a un territorio hecho de transformaciones, colindancias y apertura al otro.

Siguiendo a Francisco Segovia, Paniagua recuerda que uno de los antecedentes de *Las confesiones*, según reconoció el propio Rousseau, fueron los *Ensayos* de Montaigne. Dicha cercanía entre el ensayo y el libro de Rousseau lleva a Luis Paniagua confirmar que ambos géneros están hermanados por su carácter íntimo. En el caso de *Entre los árboles, la voz*, la intimidad tiene que ver con las temáticas que guían las divagaciones de los ensayos que lo componen. Interesa sobre este punto que, como explica el académico José María Pozuelo Yvancos, el vínculo entre lo autobiográfico y el ensayo puede entenderse en el contexto de la época en que nació el segundo de estos géneros:

Montaigne alcanzó a denominar *Essais* a los suyos, porque delimitaba un nuevo modo de escritura, la escritura del yo, con énfasis muy notable en su intervención personal, y en cierta medida autobiográfica. Y no podemos nosotros pasar por alto la coincidencia de esa nueva forma con el propio estatuto autobiográfico que también comenzaría a afirmarse como género diferenciado en el Renacimiento (Pozuelo, 2005: p. 182).

El ensayo tal como lo practicó Montaigne es una forma de “escritura del yo” tanto por el tema tratado, como por su configuración. Por otro lado, en su meditación sobre la intimidad del ensayo, Paniagua evoca “Bautismo del libro”, texto donde Alfonso Reyes elogia el acierto del ensayista uruguayo José Enrique Rodó al haber titulado su libro *Motivos de Proteo*. De lo dicho por Reyes, Luis Paniagua recupera unas palabras que, desde su perspectiva, proyectan luz sobre su propia concepción del ensayo:

Una frase destaco de esta breve cita por sobre las demás, porque a mi juicio arroja una luz certera sobre nuestra idea del ensayo: ‘El libro sin más arquitectura

que la arquitectura misma de las almas'. Esta sola frase cifra el carácter intimista que ciñe –no como una soga que asfixia, sino como un collar que adorna– nuestra idea de que el ensayo literario es arquitectura de paisajes interiores (pp. 3-4).

Para Luis Paniagua el ensayo literario es un tipo de texto que abre una caja de resonancia donde caben la intimidad y la memoria; y también el espacio geográfico “donde se cimienta el tejido mítico de toda individualidad” (p. 18). Tienen cabida también aquí

[...] la memoria que propicia la identidad y la reflexión que da lugar a la duda y a la certeza endeble, el hallazgo y la perplejidad, a la seguridad del pasado y a la confusión del presente que se revuelve en sí mismo. (p. 18).

Una vez más, las palabras de Liliana Weinberg ofrecen ocasión a Paniagua para completar la defensa de su nota-ensayo. La investigadora mexicana considera que la originalidad del género creado por Montaigne reside en su carácter “descentrado, abierto y proliferante”. Lector atento y perspicaz, Luis Paniagua lee esta descripción como un reflejo de lo que él mismo hace en la larguísima nota al pie, ensayo liviano y volátil que, desplazándose hacia los márgenes de las hojas, simula ser una nota al pie de página:

[...] esta volatilidad lo alejó de las formas de pensamiento estructuradas tradicionalmente y lo acercó –lo abrió– a la glosa, al diario íntimo, al libro de viajes, a la escritura moral, a la epístola, etcétera. ¿Y qué si no una especie de glosa puede ser también la nota al pie? Por tanto, creo que este recurso es en igual medida pertinente –y permisible– en *un ensayo no académico*, como lo es algún otro procedimiento retórico o formal tamizado por la trama del estilo. (p.16)

Texto autorreflexivo, “Ácido desoxirribonucleico” se construye con ayuda de otros escritos que sirven como espejos. Los reflejos que aparecen aquí nos permiten ver la imagen ideal del ensayista en su relación con lo que escribe y también, a modo de contraejemplo, aquello que no forma parte de su poética ensayística. La reflexión, operación inherente al ensayo como género literario, aparece también aquí en su calidad de reflejo, de imagen que se

complace en mostrar su identidad cambiante. En las líneas que siguen veremos otra modalidad del espejo: el retrato.

Retratos y autorretratos en “Camafeo”.

Tal como hemos visto, “Ácido desoxirribonucleico” es un texto metaensayístico donde el autor se reconoce como un ensayista “disperso”, delinea los rasgos principales del tipo de ensayos que escribe y explica la composición temática y formal de libro que los contiene. Para Luis Paniagua –quien ve en los *Ensayos* de Montaigne el principal modelo a seguir– los pilares de este género son la intimidad, la identidad y también la introspección y el deseo de conocerse a sí mismo “al viejo modo de los autorretratos” (p. 18).

Los retratos, afirma la académica Margarita Iriarte refiriéndose al retrato literario, son interpretaciones del ser humano y, por ende, “revelan, indirectamente, a sus creadores, nos permiten acercarnos no sólo al sujeto retratado sino a quien los realizó” (Iriarte, 2004, p. 70). Forma reflexiva por antonomasia, el retrato que es al mismo tiempo autorretrato es el modo de representación protagónica de “Camafeo”, la segunda sección de *Entre los árboles, la voz*.

Un camafeo, leemos en el *Diccionario de la lengua española*, es una “piedra preciosa, generalmente ónice o ágata, con figura tallada en relieve”. Debido a que la figura labrada en la piedra del camafeo suele ser un rostro humano, con frecuencia se confunde con otra joya, el guardapelo o relicario, la cual se abre para conservar en su interior objetos con valor sentimental tales como mechones de pelo o fotografías. En “Camafeo” encontramos un par de retratos o ensayos dedicados a la madre y el padre del autor. Es a partir de esta sección que Luis Paniagua pone en práctica su idea del ensayo como “un díptico que habla de los genes y de la crianza, así como del entorno y del ambiente” (p. 18).

La idea de hacer retratos verbales de sus progenitores proviene, principalmente, de dos escritores admirados por Paniagua: Fernando Marías y Alessandro Baricco. Un personaje de este último autor, Jasper Gwyn, guía a la voz ensayística de *Entre tus árboles, la voz*, en la delicada tarea de transportar los rasgos interiores de sus modelos –los “miembros de su

tribu” (p. 19)– al texto escrito, construyendo de esta manera retratos literarios. Fernando Marías, por su parte, es quien le revela que las palabras que usamos para describir a los demás nos reflejan también a nosotros (p. 18).

“Camafeo” está precedida por unas palabras de Pascal Bruckner que destacan la función de los progenitores como autores de las palabras y conjeturas que modelan a sus hijos desde su gestación: “Antes incluso de emitir cualquier sonido, somos hablados por nuestros padres, somos el objeto pasivo de sus especulaciones” (p. 22). Como epígrafes de “La madre” encontramos un par de frases que arrojan luz sobre la figura materna y el espacio que la rodea: en primer lugar, las palabras de Amélie Nothomb: “Había vivido la experiencia de la belleza en más de una ocasión, aunque sólo fuera en casa de su madre”; y, en segundo lugar, las palabras del poeta Edmond Jabès que, entendidas metafóricamente, destacan la naturaleza íntima y especular que existe entre la madre y su hijo: “El clavo tiene el hueco como imagen. Astuto espejo. El hueco, el clavo como prenda” (p. 25).

La divagación poética emprendida por Luigi Amara en *Nu)n(ca* (2015) en torno a la fotografía *Mujer de espaldas* de Onésipe Aguado de las Marismas; y la idea de que dicha fotografía es un autorretrato del artista, animan a Paniagua a emular al fotógrafo francés: “Eso. Salir a buscar el rostro del propio genio en ese *astuto* espejo” (p. 26), exclama nuestro autor, haciendo eco al epígrafe de Jabès. Entendiendo el término *genio* como “índole o condición según la cual obra alguien comúnmente”, la voz ensayística imagina un retrato “de esas capas profundas del Yo, esa espeleología en los territorios del ánimo, pensando en un asedio que pueda hacerse, más que por los rasgos físicos, por esos otros rasgos (¿rastros?) no visibles, pero tal vez sí aseQUIbles mediante las palabras” (p. 28).

La disyuntiva expresada entre las palabras *rasgos* y *rastros* interesa porque en ella se acentúa el entendimiento del ser humano de la voz ensayística como un conjunto de vestigios y señales dispersos, no siempre visibles, que el ensayista ordena, desordena y reordena mediante la escritura. La idea de que describir a los demás es otra forma de hablar de uno mismo se vincula, en el discurso de Paniagua, con la tarea autoimpuesta del protagonista de la novela *Mr. Gwyn* de Alessandro Baricco: hacer retratos con palabras

puede parecerse a la transformación artística que convierte al modelo de un catálogo fotográfico en un retrato pictórico. La historia narrada por Baricco permite a Paniagua diseñar una imagen precisa de aquello que busca hacer en sus ensayos: “El retrato de su *genio* es una imagen que funciona como un mapa (ese sendero disgregado de migajas que en verdad somos, como en el cuento tradicional) para *llevarnos de regreso a casa*”. (p. 28).

La escritura ensayística de Luis Paniagua –su voz– se construye con ayuda de palabras ajenas, imágenes literarias y metáforas que la revisten de significados. El punto de partida de “La madre”, por ejemplo, es un par de recuerdos infantiles donde aparecen el autor y su madre. En el primero, Paniagua se ve a sí mismo como un niño pequeño que, al sentirse muy culpable (por una razón que el autor dice no recordar) va hacia su madre y le pide perdón. La memoria y la escritura convierten la acción en algo literario debido, en primer lugar, a que su experiencia se narra con la ayuda de Amélie Nothomb, cuyas palabras se refieren a un contexto ajeno a la niñez de Paniagua, pero en las cuales, pese a la extrañeza, Paniagua se reconoce.

El fragmento al que me refiero es el siguiente: “Cuento con tres o cuatro años, ‘tengo la impresión de tener cuatro años. La más mínima cosa me produce un efecto enorme, todo es un misterio sublime’, dice Amélie Nothomb” (p. 29). Como podemos notar, solamente el inicio de la primera frase de las líneas citadas (“Cuento con tres o cuatro años”) es de la voz ensayística, mientras que todo lo demás fue escrito por la novelista belga en alguno de sus libros.

La voz de Nothomb en “La madre” permanece en la atmósfera del recuerdo narrado por Paniagua para transformarse de nuevo, más adelante, en el texto. Mediante una comparación, se invita al lector a *ver* la escena como si los protagonistas no fueran el niño y la casa (de Nothomb/ Paniagua) sino dos personajes bíblicos:

La casa es una ballena que, como a Jonás, me ha tragado: todo se ve inmensamente grande y yo, diminuto; todo, aunque lo veo con claridad, luce de cierto modo oscurecido, tizado por el fuego encendido por la angustia para ver en el interior tenebroso de la culpa. Mi madre, ataviada con un delantal a pecas marrones muy delicadas, se encuentra atareada amasando (p. 29).

El lenguaje metafórico del autor nos hace ver su recuerdo como algo que va más allá de la acción narrada: la casa es una ballena y el niño aparece como Jonás (p. 29). La sustitución imaginaria del niño por el profeta bíblico no es gratuita pues, como puede leerse en el Antiguo Testamento, Jonás había tratado de eludir la misión encomendada por Jehová, que era predicar en contra de Nínive por los pecados cometidos en ella. Queriendo huir del encargo divino, Jonás se embarca en una nave con rumbo a Tarsis, pero Jehová, enojado, provoca una tormenta que hace peligrar el barco y su tripulación. Jonás se siente tan culpable por las consecuencias de su falta que pide a los marineros que lo echen al mar, donde se lo tragará el “gran pez”. En el vientre de ese pez —que la tradición ha convertido en ballena— el profeta reza tres días y tres noches hasta que Jehová, conmovido, ordena al gran pez que lo vomite en la playa (Jns I, 1-10, Reina Valera, 1960).

La angustia del niño es tan intensa que, aunque se puede ver con claridad, para el niño todo “luce de cierto modo oscurecido, tizado por el fuego encendido por la angustia para ver en el interior tenebroso de la culpa” (p. 29). La angustia, personificada por el lenguaje, enciende un fuego. La combustión del fuego, fenómeno capaz de emitir la luz, ilumina el interior de la culpa, representada como una cavidad profunda y, por lo tanto, oscura. Pero la combustión no solo genera claridad sino también tizne, que oscurece el ambiente. La oposición entre las isotopías de la claridad y de la oscuridad, crea un escenario lleno de claroscuros, contrastes acentuados y emociones tan vivas como las que Paniagua dice haber experimentado en su primera infancia.

El desenlace del recuerdo narrado refuerza las acciones y los sentimientos del niño completando su descripción con versos de Oliverio Girondo y Octavio Paz, una sentencia de Alexandre Dumas y una frase poética de Alesandro Baricco:

En un momento, por fin, corro hacía ella (que no es más que una figura sin rostro, toda manos y brazos cubiertos de harina), la abrazo mientras abro “las canillas, las compuertas del llanto” y le digo perdóname, mamá. Ella balbucea unas vagas palabras de confort mientras me rodea, más que con los brazos, con los codos. “Sin duda mi madre me calmó —escribe Octavio Paz al referirse a su primer

recuerdo—: la mujer es la puerta de reconciliación con el mundo”. Sus palabras, su abrazo angulado son un bálsamo, un té reparador, un baño de agua caliente: “Las madres perdonan siempre: han venido al mundo para eso”, afirmó Alexandre Dumas. Un sentimiento de culpa me hundía, como lo haría un ancla, en un proceloso mar de angustia; entonces hubo algo que me liberó del peso y me ayudó a llegar a la superficie para respirar. El olor a masa recién mezclada es el telón blanquísimo que cae sobre la escena, una sábana purísima de tiempo que se extiende sobre esa casa abandonada (y, a la vez, habitada indefinidamente) *donde cada reflejo sigue allí brillando todavía* (pp. 29-30).

En el fragmento antes citado llama la atención que la madre se represente como una figura sin rostro, como la *Mujer de espaldas* de Onésipe Aguado. En cambio, el recuerdo de Paniagua rescata de ella el abrazo y las palabras liberadoras, usando adjetivos relacionados con el desahogo. La descripción del recuerdo infantil permanece en la isotopía marina, que había iniciado con las figuras de Jonás y la ballena, para comparar el sentimiento de culpa del niño y la aparición salvadora de la madre con el rescate de un naufrago a punto de ahogarse “en un proceloso mar de angustia” (p. 30). El relato concluye con otra variación metafórica que lo convierte en una escena teatral cuyo telón es de naturaleza olfativa: el olor a masa recién mezclada que la madre llevaba en sus manos y en su delantal (p. 31).

El segundo díptico del ensayo también muestra a un niño en una habitación pequeña que se oscurece según avanza la tarde. El niño está solo y, para poder encender la luz del único foco de la habitación, se sube a una silla. Al resultar ésta insuficiente para alcanzar y manipular el sóquet, el niño se baja y pone un banco sobre la silla para aumentar su altura. La torre recién construida empieza a balancearse peligrosamente justo antes de que la madre llegue y salve a su hijo. El autorretrato de Paniagua se construye, una vez más, gracias al lenguaje metafórico en el que el niño, al buscar la “*iluminación*”, intenta “como un Prometeo niño, robar el fuego a los dioses” (p. 31).

El “doméstico y tambaleante rascacielos” del niño se asocia, en el texto de Paniagua, con la pérdida de esa sensación de ser uno con el mundo que existe en la primera infancia:

Como ocurrió con la de Babel, mi torre también se desplomó, y algo que no fue un mueble o un hueso se rompió, también, como en la torre mítica: una especie de lenguaje, de comunicación con un mundo más cabal y reconfortante. (p. 31).

En este autorretrato de Luis Paniagua la madre se vuelve sinónimo de la infancia y su cuerpo, visto desde la perspectiva adulta del ensayista, es un continente universal:

La madre como ese continente donde se encuentra la patria (o, más bien, la patria); es una suerte de matrioska que contiene al continente que contiene al país que contiene a la ciudad que contiene al paisaje que contiene a la calle que contiene al edificio que contiene al espacio que contiene al hombre. Entonces, todo lo que hacemos se torna una curiosa ceremonia alrededor de la madre-continente (p. 33).

Evocando a Rilke, para quien “la infancia es la patria verdadera de los hombres” (p. 33) la voz ensayística sostiene que, al buscar el pasaporte para acceder a ese “país utópico” que es la patria verdadera, nos encontramos, en cambio, con “las capas profundas de Yo y con cierta sensación de indigencia, con un espacio abierto y brumoso” (p. 32). El lenguaje metafórico de Paniagua traslada al ámbito interior (invisible e intangible) los gestos usuales para explorar terrenos exteriores (visibles y palpables):

[...] con las palabras buscadas para aclararnos la vista, para divisar mejor los accidentes de un paraje que despierta en nosotros la sensación de haberlo conocido en otro tiempo. Entonces, esas capas profundas del Yo son un paraje, un espacio, una casa de la cual hemos perdido la llave hace mucho tiempo (pp. 32-33).

La llave y el pasaporte metafóricos, inútiles para ingresar al pasado, ceden su lugar a las palabras. Son ellas las que pueden aclararnos la vista interior para encontrar (o inventar) los accidentes de esos parajes interiores. Entretejiendo sus propias ideas con las de los autores que hace participar en su discurso, Paniagua retoma la idea del retrato, para afirmar que éste

[...] muestra la evidencia de las fallas geológicas del Yo, de las fracturas y del desplazamiento de las capas profundas del modo en que lo hacen las placas

tectónicas en su movimiento habitual: a través de sacudidas, ora violentas, ora imperceptibles, pero que en ocasiones también nos derrumban (p. 32).

Salvar, cuidar y perdonar son las acciones que Luis Paniagua relaciona con la madre. Todas ellas ponen al descubierto la fragilidad del ser humano, que llega al mundo con una ruptura: la de la separación primigenia que se replicará en cada una de las fracturas físicas y espirituales de la vida. La madre, dice Paniagua, es la infancia, y es también esa casa a la que el escritor intenta volver. Escribir, hacer un retrato escrito como los que hace Luis Paniagua, es trazar “un mapa del camino que nos ayuda a regresar a casa” (p. 34).

“El padre”, el segundo ensayo de “Camafeo”, tiene algunas semejanzas con “La madre” pero las diferencias entre ambos textos son elocuentes. El primero de sus epígrafes es de Anne Sexton y en él se subraya la diferencia entre la realidad objetiva y lo que se recuerda de ella: “No importa quién fue mi padre. / Lo importante es quién recuerdo yo que fue” (p. 35). En el segundo, vuelve a aparecer el pensamiento del escritor español Fernando Marías, para quien un retrato representa a la vez al modelo y al autor del retrato: “Concretar en un puñado de líneas lo que sabemos de las personas que amamos es un interesante ejercicio de escritura, pero también, y ante todo, un involuntario autorretrato. Las palabras que elijo para contar quién fue mi padre cuentan en realidad quién soy yo” (p. 35).

“El padre” inicia con un deslinde: a diferencia de muchos escritores, Luis Paniagua no tiene conflictos con su padre ni desea matarlo. Como evidencia de lo anterior, la voz ensayística nos confiesa que, si un día le dieran a elegir entre dos obras de Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, novela cuyo protagonista viaja a Comala para conocer a su padre ausente; y el cuento “¿No oyes ladrar los perros?”, de *El llano en llamas*, Paniagua elegiría la segunda porque, entre otras cosas, “trata sobre el vínculo, doloroso e irrompible, de un padre y su hijo” (p. 33).

Una vez aclarado este punto, Paniagua habla del parecido físico que tiene con su padre, tocando así, de lleno, el eje temático cimental de *Entre los árboles, la voz*: la herencia genética y cultural transmitida de padres a hijos. Las palabras de Yehuda Amijai ayudan a

Paniagua a formular el parecido que hay entre él y su padre, y lo hace con palabras que, de manera implícita, evocan la figura de Eneas cargando en hombros a su padre para salvarlo del incendio, en la *Eneida*: “Sé que hay muchos rasgos físicos que comparto con mi padre, pero por más que me afano en ver fotografías no logro identificarlos por completo, aunque para los demás, como dice Yehuda Amijai, ‘llevo el rostro de mi padre sobre el mío’” (p. 36).

Ante la mirada de los antiguos vecinos de su progenitor, que llegan a saludar a Paniagua y su padre cuando caminan por el pueblo de este último, la voz del ensayo advierte, con sorpresa, que el rostro de su padre se transforma:

[...] de alguna manera, mi padre estaba rejuveneciendo algunas décadas frente a la gente que lo vio crecer, pero en mi carne, en mi rostro primero lampiño, infantil y adolescente, y ahora cubierto de vello, en ese cúmulo de células que, por instantes, lo traían de otros años al presente de la anécdota, sí, pero también a otro presente: el presente continuo de mi existencia, de mi conciencia (p. 36).

Las palabras de Philip Roth y Alfonso Reyes contribuyen a fortalecer las acciones complementarias que comenté líneas arriba: cargar, llevar encima y salvar: “Como muchas veces me cargó en sus espaldas siendo yo niño (‘mil veces llevóme a sus espaldas’, dice Philip Roth del suyo), yo también siento que llevo a mi padre a cuestras (‘y si seguí viviendo desde entonces / es porque en mí te llevo, en mí te salvo’, dice Alfonso Reyes)” (p. 36). No está de más señalar que el procedimiento de escritura “a dos voces” empleado en este retrato es el mismo que se usa en “La madre”.

Importa notar también, a propósito de la “figuración mítica” del padre, que el tópico del hijo cargando a su padre es retomado hacia el final del ensayo titulado “El padre”, cuando Paniagua recuerda que su padre salvó del olvido a su abuelo político escribiendo su nombre y las fechas de su nacimiento y muerte sobre el cemento fresco de su tumba. En el último párrafo del ensayo, la relación entre llevar encima al padre, escribir sobre él y salvarlo se vuelve explícita y, además, revela la transmisión de deberes y gestos de gratitud entre generaciones:

Roberto Juarroz decía que pensar en un hombre se parece a salvarlo. A lo mejor, quiero pensar, estas líneas son el único gesto de gratitud que he tenido con mi padre durante toda mi vida [...]. Si él intentó salvarme con sus acciones, yo trato de guardar su memoria, el recuerdo de lo que fue, es y será, en estas páginas (p. 48).

Por otra parte, si Paniagua heredó los rasgos físicos de su padre, hay un legado más importante e invisible que le habría gustado recibir: “su carácter tranquilo, su paciencia joviana, su sentido de la responsabilidad, su valentía ante el espacio (el futuro) abierto: el enigma del desierto (El Norte, sus esfinges de calor, sus acertijos mortíferos), que descifró con éxito en muchas ocasiones” (p. 37). La voz ensayística elogia, en las palabras que acabo de citar, un carácter luminoso, alegre y sabio que será desarrollado ampliamente en el ensayo.

La sabiduría del padre está relacionada con la actitud serena que había llegado a él por tradición oral, en los consejos de su padre, y que siguió transitando de generación en generación hasta llegar al autor guanajuatense:

Siempre observé a mi padre a través del cristal, traslúcido y sin fracturas, de su tranquilidad. Lo recuerdo pocas veces preocupado. Cuando yo lo estaba, solía repetirme una frase que era de uso corriente para mi abuelo: “Si el mal tiene remedio, para qué te preocupas, y si no lo tiene, para qué te preocupas” (p. 38).

Es posible advertir en las líneas antes citadas, que la sabiduría del padre biológico se emparenta claramente –casi orgánicamente, podríamos decir– con la del padre del ensayo, pues, aunque Luis Paniagua dice ser el primero de su familia que ha leído a Montaigne, la primera vez que lo leyó reconoció en los *Ensayos* la voz de su padre:

“El papel de la firmeza” —sostiene Montaigne— consiste en soportar a pie firme los infortunios que no tienen remedio”. Puedo ufanarme de ser acaso el único lector del bordelés en mi familia, pero nunca olvidaré **la primera vez que lo leí: fue escuchar a mi padre**, recordarlo (en su sentido etimológico: volver a pasarlo a través del corazón), pues siempre se ha conducido de ese modo por la vida, resolviendo lo que

se le plantea conforme el problema va llegando, sin inventarse historias proclives a entorpecer el juicio (p. 38).¹⁰

Por otra parte, el padre de la voz ensayística es figurado en el texto como un pastor que parece haber salido de una obra pastoril renacentista y que, además, comparte sus ideas con Montaigne y con el predecesor de éste, Séneca. Sobre el padre biológico de Paniagua, leemos que su carácter lo empujaba a dar “un paso a la vez, librando los abrojos que evidentemente significaba haber cursado sólo hasta tercero de primaria, sorteando las irregularidades de un sendero migratorio que siempre lo alejó de su tierra natal (esa especie de Arcadia llena de pastores y pastor él mismo).” Sin ese carácter, continúa Paniagua, “posiblemente nunca hubiera podido pensar, con Séneca (al que nunca ha leído, por cierto), que ‘son más las cosas que nos atemorizan que las que nos atormentan, y sufrimos más a menudo por lo que imaginamos que por lo que sucede en la realidad’” (p. 39).

Como se vio líneas arriba, en el primer autorretrato de “Camafeo” la figura de la madre aparece como un continente universal, capaz de albergar espacios grandes y pequeños, como si fuera una *matrioska*. En la reflexión que se hace entorno a la figura del padre, en el caso de escritores como Franz Kafka, Paul Auster, Pascal Bruckner, Ricardo Garibay, Octavio Paz y Orhan Pamuck, la ausencia aparece como un “vacío vital” que muchas veces entorpece las relaciones entre padre e hijo (p. 42). Sin embargo, hay una ausencia que también se asocia con el vacío pero que, en lugar de complicar la relación filio parental, la acoge, como ocurre con la ausencia del padre de Paniagua. Este hallazgo de la voz ensayística es ilustrado y respaldado por la imagen de la jarra que Heidegger describe en su ensayo “La cosa”: “El vacío acoge de un modo doble: tomando y reteniendo” (Heidegger citado en Paniagua, 2023a, p. 42).

La imagen de Heidegger permite al autor de *Entre los árboles*, la voz concluir que, a la jarra, la ausencia de interior material “le permite ser continente; el vacío, entonces, como posibilidad de ser. El vacío (la ausencia de) no siempre es imposibilitador” (p. 43). El padre

¹⁰ Las negritas son más.

del ensayista estuvo durante muchos años lejos de su familia, ya sea por haber tenido jornadas laborales demasiado largas como para convivir con sus hijos, o bien por haber migrado a Estados Unidos para trabajar y mandar desde ahí dinero a su familia. Entonces, a diferencia de los padres de los otros escritores referidos en el ensayo,

[...] la ausencia del mío tenía algo de advenimiento, de parusía. Mi padre no estaba, pero se encontraba en nuestra comida, en nuestra ropa; en ocasiones estaba en cartas o al teléfono. “Siempre supe que estabas”, le dice Fernando Marías a su padre moribundo. Siempre he sentido que estás, le digo yo al mío, vivo (p. 43).

Retros y autorretratos en “Documentos de identidad”.

El título de la tercera parte de *Entre los árboles, la voz* se refiere a los documentos que sirven para identificar a las personas por su nombre, nacimiento, nacionalidad y domicilio. El término *documento* en sí mismo tiene un significado que le importa a Paniagua ya que le permite subrayar el carácter testimonial de su libro y, especialmente, de “Ondas sonoras”. Es al inicio de este ensayo que leemos la siguiente definición de la palabra *documento*:

“Cosa que sirve para testimoniar un hecho o informar de él, especialmente del pasado”; esto es, una evidencia, una prueba que confirma un acontecimiento. Pero si el documento es intangible y sólo existe en la memoria, ¿es igual de contundente que si tuviera verificación física? Para una mente práctica o jurídica, tal vez no; para un espíritu idealista, acostumbrado a leer entre líneas, claramente sí. Y éste es, pues, su testimonio (p. 60).

“Documentos de identidad”, tercera parte de *Entre los árboles, la voz*, reúne cinco ensayos breves que discurren acerca de la identidad del autor. Si, como se ha visto, en los textos de “Camafeo” el autorretrato de Paniagua resulta de la elaboración de retratos de sus progenitores, en *Documentos de identidad* asistimos a una indagación sobre la otredad que existe en el yo, por una parte; y sobre todo aquello que contribuyó —en su adolescencia y primera juventud— a construir al individuo que es en el presente.

“Autorretrato” inicia con unos versos a manera de epígrafe de Francisco Hernández: “Lo de menos era empezar/ con un autorretrato/ pero, francamente, /no tengo cara para hacerlo” (p. 51). La figura sin rostro, en la que reverberan tanto la mujer de espaldas de Onésipe Aguado, como la madre en el recuerdo infantil de Paniagua, se une a otra imagen: la del hombre –la voz ensayística– que, a pesar de tener cara, advierte que el espejo le devuelve los rasgos de un ser desconocido:

[...] al despertar intentamos desesperadamente nadar hacia la orilla del proceloso mar de la inconsciencia con el fin de alcanzar un rústico peñasco del cual asirnos; y así, como náufragos, asistimos al espejo como si acabáramos de salir a flote luego de librarnos del poderoso Maelstrom de la apnea: con los ojos hinchados, el cabello revuelto, la pijama torcida y la vejiga a punto del colapso; es decir, somos apenas más que un espectro y menos que un guiñapo (pp. 51-52).

Cuando nos levantamos, dice Paniagua, apoyándose en una frase de Shakespeare recordada por Borges, “nos acicalamos y cubrimos de afeites: para entregar y entregarnos una imagen más cercana a lo que suponemos que somos” (p. 52). Sin embargo, incluso cuando Paniagua ya se ha recompuesto, no se reconoce del todo en su imagen pues, afirma la voz ensayística –acompañada por las voces de Dante y de Paz– que suele perderse “en las selvas del Yo (‘nel mezzo del cammin di nostra vita’), en el mundo brumoso de la identidad (‘donde oigo mis pasos pasar en esta calle donde sólo es real la niebla’)” (p. 52).

La voz ensayística recuerda también, a propósito de esa imagen irreconocible que le muestra el espejo por las mañanas, el tiempo en el cual se reunía con un grupo de amigos para leer poemas y embriagarse. Evoca igualmente la paulatina transformación que operaba en su rostro y que verificaba cuando se miraba al espejo del baño:

Luis Paniagua compara las modificaciones de la realidad circundante y de su propio rostro – ambas provocadas por el desvelo y el alcohol– con las bardas de algunos lotes baldíos donde las capas superpuestas de pintura y carteles publicitarios reaparecen al transcurrir el tiempo: “a medida que se escarpela el muro es factible leer una historia distinta; una nueva faz

urbana sale a la luz y nos muestra otras costumbres y preferencias: palimpsesto que permite profundizar en el entorno” (p. 53). El rostro que la voz ensayística ve en el espejo al despertarse por la mañana, y el que sale a su encuentro en idas al baño, en las veladas poéticas con sus amigos, es el de un monstruo polifacético que le revela la multiplicidad de identidades que hay en él:

La sucesión de facciones modificadas que me entregaba mi reflejo me decía que era eso que veía en ese momento, pero además lo anterior y lo que vendría después; que la suma de esos gestos era igual a cada una de sus partes aisladas, que era uno y muchos a la vez: ‘Los otros todos que nosotros somos [...] / los otros que no son si yo no existo / los otros que me dan plena existencia’. (p. 54).

Es posible observar, en las palabras citadas, una correspondencia interesante en los niveles narrativo y discursivo del texto pues la multiplicidad de imágenes reflejadas en el espejo coincide con la pluralidad de voces que intervienen en la enunciación de una idea. En el fragmento anterior, por ejemplo, la voz ensayística se hace acompañar por las palabras de Octavio Paz en *Piedra de sol*.

Si “Autorretrato” discurre en torno a la idea de las alteridades albergadas en el interior del sujeto, “De onomástica” explora las identidades alternativas engendradas por el error o el azar. En las primeras líneas de este ensayo, cuyo tema es el nombre propio, Paniagua cuenta cómo, al pasar delante de una fotografía suya –donde aparece él mismo siendo niño, de cuerpo entero y vestido de blanco– su abuelo se persignaba pues creía que el niño de la imagen era un santo. La confusión del abuelo –narrada en el ensayo– provoca que el autor se vea a sí mismo “como una suerte de Niño Fidencio, taumatugo de Espinazo” (p. 57). La conclusión a la que la voz ensayística llega con la anécdota del abuelo será de gran importancia para el desarrollo ulterior del ensayo:

El yerro, pues, como un rasgo definitorio del carácter futuro. Entonces caigo en la cuenta de que el yerro se presenta en nuestras vidas demasiado temprano, incluso, más concretamente hablando, puede hacer su aparición a la hora de recibir nuestro

nombre, pues ¿quién, verdaderamente, podría afirmar que el suyo casa perfectamente con su vida, sus costumbres y sus ap/ac/titudes? (p. 57).

La voz ensayística dice llamarse Luis porque tal es el nombre de su padre, pero ese nombre estaba destinado al primogénito. En realidad, cuenta Paniagua, los padres habían pensado ponerle un nombre compuesto (Luis F.) a su primer hijo pero, cuando llegó el tiempo de bautizarlo, les pareció que la combinación resultaba muy larga y poco eufónica, y optaron por descartar “Luis” y llamar al niño solo con el que hubiera sido su segundo nombre:

Siendo el cuarto de cinco hijos de una familia proveniente del Bajío en busca de oportunidades en un territorio de (¡misterio!) mayor bonanza, y con más carencias que holguras, mi nombre lo heredé de mi hermano como heredé también zapatos, pantalones, camisas, chamarras... atavíos de los que él se desprendía tan naturalmente como los árboles del follaje, los cuales yo no tenía más remedio que recibir con ciertas marcas de uso: ni modo, fue lo que hubo (p. 59).

Cabe notar que el nombre propio forma parte de la herencia que los hijos reciben de sus padres, como se menciona en “Onomástica” –citando a Sócrates y a Montaigne– pero, en el caso de Luis Paniagua, el nombre de pila no proviene solo del padre, sino también del hermano mayor, quien, sin proponérselo, le cede el nombre que le correspondía a él. El nombre propio de la voz ensayística forma parte, junto con la ropa y otras pertenencias, del legado de su hermano mayor.

La herencia genética, por lo tanto, cohabita con la transmisión cultural –gracias a la mediación del hermano mayor– en el ADN que da título al primer ensayo de *Entre los árboles, la voz*. La transmisión mixta se enuncia claramente al hablar de cómo la generación a la que Luis pertenece quedó “emparedada entre la tecnología visual y la auditiva” (p. 60). Convertido en testigo del cambio de dispositivos para el entretenimiento que hubo entre su generación y las anteriores (las del hermano mayor y de su padre), Paniagua describe así la transición tecnológica –y casi genética– de su familia, y de la especie humana:

“Cuando los muchachos en el pueblo queríamos salir a dar la vuelta y escuchar música al mismo tiempo, necesitábamos, por lo menos, hacerlo en pareja: uno cargaba el radio y otro, una pesada batería”, relataba mi padre al hablar de su juventud. Me gusta pensar que, por eso, en el pueblo, los muchachos continúan paseando en grupos, debido **al recuerdo casi genético de ese ritual en el que se necesitaba la fuerza de varios machos en plenitud para exhibir ese plumaje musical que atraía a las hembras**: cuando la pareja que portaba los utensilios sonoros se fatigaba, era necesario que otros dos salieran al relevo (p. 62).¹¹

Las facciones, los gestos y la estatura, parece decirnos Luis Paniagua, pertenecen a la herencia genética del individuo tanto como las costumbres, la sabiduría popular y la memoria. El énfasis conferido por Paniagua al significado de la palabra *documento*, entendido como testimonio, nos permite ver el peso de la memoria en la idea que el autor tiene del ensayo personal. Sin embargo, aunque el discurrir del pensamiento de *Entre los árboles, la voz* gira en torno al ensayo, no es posible ignorar la importancia que la palabra poética, que dialoga incansablemente en la búsqueda de esos rasgos interiores de Luis Paniagua.

La exploración identitaria de Luis Paniagua, que ha indagado sobre los recuerdos de la primera infancia, la identidad múltiple y el yerro como una marca existencial, se adentra en la ficción especulativa para hablar de la multiplicidad del yo. En “Nadie es mi nombre”, la voz ensayística conjetura sobre la identidad alternativa a partir de una película, *The Discovery*, que compara con el relato de Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Luego de resumir las tramas de la película y del cuento, la voz ensayística saca sus conclusiones: “Más que individuos concretos, bajo esta perspectiva solo somos un cúmulo de decisiones (ni erradas ni certeras) que desembocan en un presente cargado de bifurcaciones, de indefinición” (p. 66). Paniagua termina su meditación con una pregunta formulada por Octavio Paz: “¿Cuándo somos de veras lo que somos?”, a la cual él mismo

¹¹ Las negritas son más.

responde con una nueva pregunta: “¿De qué manera ese otro yo que se quedó atrás nos sigue como una sombra en un crepúsculo?” (p. 67).

Paniagua recuerda otro relato (de Paul Auster) en el que el protagonista asiste a su propia muerte, es decir, se ve a sí mismo en una pantalla en el momento en que alguien dispara contra él y lo mata. Importa notar que, luego de resumir la historia, la voz ensayística, respondiendo a lo narrado por Auster como si ambos se encontraran en un juego: “A mí me ocurrió de este modo”. Dicho lo anterior, Paniagua se apropia el guión de Auster para imaginarse a sí mismo en una situación semejante, y narrarla (p 67). La historia de Paniagua es la siguiente: en una ocasión, el chofer de la combi a la que quiso subirse, para sentarse en el asiento del copiloto, le impidió que entrara a la unidad. Ante este rechazo tajante, la voz ensayística declara: “Experimenté una mezcla de vergüenza y enojo, me sentí anulado o, más bien, neutralizado. De alguna forma, percibí que para él [...] yo era nadie” (p. 68).

Esa combi arrancó sin él, pero al poco tiempo llegó otra a la que sí pudo subir. En el camino pudo ver a la unidad a la que antes había querido entrar, con el espacio del copiloto destrozado. De pronto, el título del ensayo cobra sentido, porque ser Nadie –como lo hizo sentir el chofer de la primera combi– lo salvó de la muerte:

Supe que, de alguna manera, ahí [en la zona más dañada por el accidente] estaba yo, ese ‘otro yo’ bifurcado por, no lo supe entonces y lo ignoro ahora, una decisión –que no me correspondió a mí, sobra decir–, por el destino o por el azar. (p. 69).

La negativa del conductor fue el detonador de un nuevo nombre y una identidad alternativa que lo emparenta a un personaje literario: “Como a Ulises, el fecundo en ardides, ser Nadie me salvó de la muerte.” (Paniagua, 2023a, p. 68). La visión del vehículo destrozado donde pudo haber perdido la vida, también convoca la comparación con un personaje imaginario, el Viejo del Costal:

[...] ese espectro envejecido que se presenta a los peregrinos en medio de su camino cargando un pesado bulto y que pide ayuda para compartir su carga y que, cuando

alguien se ofrece a llevar el saco, el Viejo desaparece y el penitente descubre que lo que contiene el atado es nada menos que el esqueleto del supuesto anciano (p. 69).

A partir de ese suceso, Paniagua se siente como ese viejo que lleva en sus espaldas un fardo invisible que contiene “la conciencia de la muerte, la fragilidad y el azar” (p. 69). Este *sentirse como*, aparece como una constante de la relación especular que el autor establece con los relatos, literarios, cinematográficos o anecdóticos que convoca en sus ensayos. Al compararse de esta manera con situaciones ajenas (como cuando él se ve a sí mismo como un santo niño de Atocha, o como el profeta Jonás, o como una variante del relato de Paul Auster), Paniagua hace variaciones imaginativas, experimentos mentales que, según Paul Ricoeur, contribuyen a la conformación de la identidad narrativa (Ricoeur, 2006, p. 22).

A modo de conclusión

A lo largo de este trabajo, hemos podido ver que, en los ensayos analizados del libro *Entre los árboles, la voz* Luis Paniagua, reconociendo su filiación con Montaigne, entiende su práctica ensayística como una tarea que involucra tanto la generación conceptual de su libro como la disposición de sus frases. En lo que se refiere a la comprensión del género al que se inscribe, en el ensayo “Ácido desoxirribonucleico” despliega una poética que se ocupa, como primera tarea, de la cuestión del apelativo del ensayo (académico o no literario) y también del ensayista (no académico, literario o disperso). Al hacer esto, Luis Paniagua hace suya la autorreferencialidad de la obra de Montaigne, así como la consustancialidad del autor con sus ensayos que el padre del género subraya al inicio de sus *Ensayos*.

El vínculo de consustancialidad que, según el escritor francés, existe entre él y su libro, es una característica del género ensayístico que Luis Paniagua lleva a la práctica al hablar, en su propio libro de ensayos, de una “tribu” compuesta por sus familiares cercanos y por los libros de su biblioteca personal. La correspondencia entre la tradición ensayística y la herencia genética se verifica en la fusión entre las figuras del padre del ensayo y del padre biológico, por un lado; y en la apropiación que el discurso de Paniagua hace de las

aportaciones de algunos ensayistas de su generación tales como Luigi Amara y Vivian Abenshushan, entre otros.

Una aportación importante que Luis Paniagua hace al género es la idea del retrato interior, que se convierte en autorretrato gracias a los recuerdos narrados. El retrato y el ensayo son artefactos reflexivos, y esta condición se verifica especialmente en su escritura, la cual se construye con ayuda de palabras ajenas, imágenes literarias y lenguaje metafórico. La otredad se concibe en este libro como elemento constitutivo del retrato y se verifica textualmente en todos los ensayos analizados.

Se ha podido observar, igualmente, que la construcción de citas obedece al principio de colaboración entre la voz ensayística principal y las de los autores convocados en forma de comentarios o citas directas a sus obras. La otredad también se hace presente como un componente importante del yo, el cual aparece representado en esta obra como un sujeto múltiple, compuesto por muchos rostros y voces diversas. El yo se representa también como una entidad que puede bifurcarse debido al azar o al error. Esta manera de definirse acudiendo a otras vivencias y otras subjetividades, ese *verse como* alguien más, puede entenderse con las variaciones imaginativas sobre el propio ego que, según Paul Ricoeur, “nos permiten “alcanzar una comprensión narrativa de nosotros mismos, la única que escapa a la alternativa aparente entre cambio puro e identidad absoluta. Entre las dos se sitúa la identidad narrativa” (Ricoeur, 2006, p. 22).

References

- Abenshushan. V. (2007). *Una habitación desordenada*. México: UNAM/Equilibrista.
- Amara, L. (2012a). El ensayo ensayo. *Letras Libres* Número 22, pp. 22-27. <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-ensayo-ensayo/>
- Amara, L. (2012b). Ráfagas sobre el ensayo. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-mexico/rafagas-sobre-el-ensayo/>
- Gracia, J. y Ródenas, D. (2015). José Ortega y Gasset. En: *El ensayo literario*. Universidad Pompeu Fabra.

<https://www.upf.edu/web/elensayoliterario/ortega#:~:text=Su%20pensamiento%20no%20encuentra%20mejor,un%20a%C3%B1o%20antes%20de%20liderar>

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.

Iriarte, M. (2004). *El retrato literario*. Orcoyen: Ediciones Universidad de Navarra.

Lemus, R. (2012). El ensayo como práctica. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-ensayo-como-practica/>

Montaigne, M. (2007). *Les essais*. París: Librairie Générale Française.

Real Academia Española (2023). "Camafeo". *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/camafeo?m=form>

Paniagua, L. (2023a). *Entre los árboles, la voz*. Puebla de Zaragoza, Fondo Editorial Estado de México.

Skirius, J. (2004). *El ensayo latinoamericano del siglo XX*. (Huerta, D. Tr. del prólogo). México: Fondo de Cultura Económica.

Vega, M. J. (2008). El ratón y la trampa: idea de la escritura en Montaigne. Resumen de la conferencia impartida el 9 de diciembre en el ciclo de conferencias *Montaigne y su mundo* en la Fundación Juan March. <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/montaigne-su-mundo-iii-raton-trampa-idea-escritura-montaigne>

Weinberg, L. (2019). El ensayo, un ejercicio de lucidez. En: Perea, H. (Comp.). *El ensayo Núm. 1*. México: UNAM.