



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

## FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de lengua y literaturas modernas (letras inglesas)

**“THY POTENT RHETORIC”: LA RETÓRICA DE LA  
AUTORREFERENCIALIDAD EN *CONFESSIONS OF AN ENGLISH  
OPIUM-EATER* DE THOMAS DE QUINCEY**

### TESINA

Que para optar por el grado de licenciado en:

Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas)

Presenta:

**GABRIEL MARTÍNEZ SALDÍVAR**

Asesor:

**DR. MARIO MURGÍA ELIZALDE**



Ciudad de México

Septiembre, 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres:  
Por el apoyo incondicional y  
La paciencia infinita*

## **AGRADECIMIENTOS**

Esta tesina se realizó bajo la supervisión del Dr. Mario Murgía Elizalde a quien me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento por su ayuda y consejo durante todo el proceso de investigación y escritura. Igualmente, debo agradecer los comentarios y valiosas aportaciones de los sinodales que enriquecieron mi investigación en su etapa final.

Así mismo, quisiera mencionar a mis padres, cuyo apoyo y dedicación hicieron posible llevar a cabo esta empresa y a quienes dedico esta tesina como símbolo de mi infinita gratitud.

Deseo agradecer de igual forma a la Dra. Sandra MacPherson por sus consejos en momentos difíciles, a la Mtra. Marcela Rocío Juárez por su entusiasmo en las etapas iniciales de este proyecto, a Alejandra Isabel Ruiz y García por su amistad, a Diana R. por su apoyo moral y revisión del anteproyecto, y a Karen Salgado Albarrán, por sus consejos y ayuda en la edición final de la tesina. Por último, deseo agradecer a todas mis amistades que, de una forma u otra, contribuyeron en distintas etapas de la elaboración del manuscrito.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
CAPÍTULO I: Introducción y desarrollo de algunas naciones básicas de ensayo, ensayo autobiográfico y ensayo personal .....	14
CAPÍTULO II: <i>Confessions of an English Opium-Eater</i> y la escritura ensayístico-personal.....	32
CAPÍTULO III: Caracterización, autobiografía y ensayo .....	47
CONCLUSIÓN .....	60
OBRAS CITADAS .....	65

## INTRODUCCIÓN

En un domingo lluvioso en el Londres de principios del siglo XIX – en el otoño de 1804, para ser más exacto – Thomas De Quincey (1785-1859) experimenta con el opio (*Papaver somniferum*) por primera vez. Es a partir de este encuentro que la vida de este ensayista se verá intrínsecamente ligada al consumo y abuso de dicho narcótico. Según lo que se narra en *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), en esa tarde dominical De Quincey o, mejor dicho, el “Opiófago inglés” es sobrecogido por el éxtasis producto de una planta cuyo uso milenario se remite a la edad de bronce. Además de curarle el agudo dolor de cabeza que le aquejaba, el opio le propicia un intenso placer y una introspección sin igual: “Oh! Heavens! What a revulsion! What an upheaving, from the lowest depths, of the inner spirit! What an apocalypse of the world within me” (De Quincey, 2003: 43).

A raíz de este primer encuentro, De Quincey está seguro de haber encontrado un bien equiparable a la piedra filosofal o la ambrosía divina, una entidad excelsa que además de poseer valor metafísico, posee uno comercial también:

Here was panacea – a φάρμαχον νηπεθές<sup>1</sup> for all human woes: here was the secret of happiness, about which philosophers had disputed for so many ages, at once discovered: happiness might now be bought for a penny, and carried in the waistcoat pocket: portable ecstasies might be had corked up in a pint bottle: and peace of mind could be sent down in gallons by the mail coach.  
(De Quincey, 2003: 44)

El opio, junto con el algodón, el té y el azúcar, fueron materias primas del comercio imperial británico de la época, motores mercantiles y financieros de la primera revolución industrial<sup>2</sup> de la historia.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con *Liddell and Scott's A Greek Lexicon*, (1864) φάρμαχον puede definirse como: “Medicine, drug, remedy”; metafóricamente hablando se menciona como φάρμαχον λυπηής: “a remedy against grief”. II “A poisonous drug”, III “An enchanted potion philtre: also a charm, spell, enchantment” y IV “a means of producing something”. Por su parte, νηπεθ,–ές (adj.) significa “free from sorrow” y II “soothing or assuaging sorrow. φάρμαχον νηπεθές se menciona en la *Odisea* (4,221) como “an Egyptian drug”.

<sup>2</sup> Cabe aclarar que la supremacía comercial británica y la revolución industrial no se basaron en la oferta y demanda de productos “exóticos”, ni en las innovaciones en la manufactura y transportación de vapor, sino en las relaciones económicas y sociales que se establecieron entre la metrópolis y sus colonias. Estas relaciones se basaron en las prácticas monopólicas de la venta de productos del algodón en la India, en el comercio de esclavos y su explotación en las plantaciones algodoneras y en la rapiña de materias primas en los territorios colonizados. Para una referencia histórica al periodo véase: Eric J. Hobsbawn. 1999. *Industria e imperio, historia de la Gran Bretaña desde 1750 hasta nuestros días*. Barcelona: Crítica.

La manera hiperbólica y exaltada con la que el Comedor de opio describe al opio mismo parecería remitir a lo que Sigmund Freud describe en *El malestar en la cultura* (1943) como uno de los mecanismos o métodos paliativos más efectivos contra el sufrimiento, aquel que opera modificando las sensaciones mismas de incomodidad, ya sea mitigando el dolor o acrecentando el placer mediante el uso de alcaloides:

El más crudo, pero más efectivo de los métodos destinados a producir tal modificación [la modificación anímica], es el químico: la intoxicación. No creo que nadie haya comprendido su mecanismo, pero es evidente que existen ciertas sustancias extrañas al organismo cuya presencia en la sangre o en los tejidos nos proporcionan directamente sensaciones placenteras, modificando además las condiciones de nuestra sensibilidad, de manera tal que nos impiden percibir estímulos desagradables.<sup>3</sup> (Freud, 2007: 26)

Pero esta modificación sensorial, estos intercambios de goce y analgesia, tienen un precio y, como lo descubrió De Quincey, el costo puede ser muy alto. La intoxicación y dependencia de narcóticos, enervantes o alucinógenos resalta la complejidad de la experiencia humana con respecto a sus contrastes de dolor y placer, felicidad y tristeza; a fin de cuentas, luces y sombras de las intensidades psíquicas que pueden conducir a infiernos o paraísos: las dos caras del φάρμακον (*phármakon*) – de veneno y antídoto – que menciona De Quincey.<sup>4</sup>

Ciertamente, como se sugiere con el título del ensayo sobre el hachís *Les Paradis artificiels* (1860)<sup>5</sup> de Charles Baudelaire, estos paraísos y sus respectivos infiernos son de corte “artificial” – son inducidos por “sustancias extrañas” como menciona Freud – y, por lo tanto, ajenas a la composición psíquica y fisiológica humana, sin embargo, la “intoxicación” es algo tan inherente a la cultura, que es difícil señalar exactamente en qué radica su supuesta “artificialidad”.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Anterior al desarrollo de su obra psicoanalítica, Freud realizó algunas investigaciones – además de experimentos personales – con la hoja de coca (*Erythroxylum-coca*) y su alcaloide cocaína. Véase: *Freud's Cocaine papers*. 1975. Ed. y Comp. Robert Byck. Nueva York: Meridian.

<sup>4</sup> Vale la pena mencionar como dato importante que el uso de los opiáceos era legal en el occidente del siglo XIX. Se consumía en distintos derivados y medicinas en un rango de jarabes para la tos a analgésicos pediátricos. El láudano, resina de opio mezclada con alguna bebida espirituosa, fue la manera más común de consumirlo (Esta era la forma de ingestión de De Quincey). La morfina, el alcaloide del opio, se aisló por primera vez en 1803.

<sup>5</sup> La segunda parte de *Les Paradis artificiels* contiene una traducción fragmentada y no muy literal de *Confessions* escrita en tercera persona.

<sup>6</sup> La intoxicación es algo intrínseco al acontecer biológico y social humano, como bien lo constatan los discursos médicos, bioquímicos, sociológicos e históricos. Diversas plantas, animales y compuestos actúan sobre la química cerebral no como agentes externos, sino liberando compuestos ya existentes en el cerebro humano, siendo así que lo que se consideraría como artificial o sintético bien podría ser propio e inherente a la composición biológica humana. Pensar que el consumo de alucinógenos y enervantes son fenómenos aislados marginales o simplemente antisociales, minimiza su historicidad. Para un estudio de

Justo en medio de estas complejidades de la experiencia humana y su relación con la intoxicación, *Confessions of an English Opium-Eater* se presenta como un texto multifacético y heterogéneo, un intento de narrar una vida con la pretensión implícita de persuadir acerca de la excepcionalidad tanto de lo narrado como del narrador mismo. *Confessions* no sólo relata vivencias personales en torno al consumo de opio, intenta además descifrar las causas de dicho consumo y razonar sus síntomas. *Confessions* fue el ensayo que lanzó a De Quincey<sup>7</sup> a la fama entre sus contemporáneos y probablemente el más conocido de toda de toda su obra, a excepción tal vez de “On the Knocking of the Gates in Macbeth” (1823) y “On Murder Considered as One of the Fine Arts” (1827).

*Confessions* es un entrecruce de influencias e intertextualidades literarias y filosóficas, un texto emblemático de la prosa romántica inglesa. La influencia de la lírica de William Wordsworth (1770-1850) y Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) – ambos conocidos de De Quincey – es considerable, también lo es la del pensamiento de Edmund Burke (1729-1797), la novela gótica, y los escritores románticos e idealistas alemanes. A lo largo del siglo XIX, *Confessions* fue reeditada siete veces, y en 1856 De Quincey reescribió una edición corregida y aumentada en sus obras selectas: *Selections Grave and Gay*. Esta edición constó de 14 volúmenes.

En su libro *La búsqueda del olvido, historia global de las drogas, 1500-2000*, el historiador Richard Davenport-Hines considera que: “Las actitudes de Occidente en relación con las drogas se transformaron a partir de la década de 1820” (2003: 57). Así, al considerar un periodo de veinte años entre 1820 y 1840, Davenport-Hines menciona que, con respecto al consumo y comercialización de drogas en este periodo, los sucesos históricos más significativos fueron la síntesis de la morfina a partir del opio, la intensificación de la controversia del comercio ilegal del opio en China,<sup>8</sup> los inicios del uso recreativo del hachís en Francia por parte de una minoría intelectual, el interés de los médicos británicos por el *bong* (*Cannabis-indica*) de la India, y la publicación en 1821 de *Confessions of an English Opium-Eater* de De Quincey.

Ciertamente, De Quincey no es el primero en escribir acerca de las drogas en el Occidente moderno (y mucho menos en el clásico); lo han hecho ya los discursos

---

los orígenes del uso de las plantas alucinógenas véase Richard Evans Schultes y Albert Hoffman *Las plantas de los dioses*. (1982); también Davenport-Hines (2003) en la lista de obras citadas.

<sup>7</sup> *Confessions of an English Opium-Eater* se publicó por primera vez, de manera anónima y en dos entregas, en el número otoñal del *London Magazine* de 1821 y se publica a manera de libro por primera al año siguiente.

<sup>8</sup> La primera guerra del opio entre China e Inglaterra estalla en 1839.



médicos y las crónicas de los viajeros y colonizadores desde el siglo XVI. Tampoco es la figura literaria romántica inglesa más emblemática que se haya asociado con el consumo de los opiáceos; ésta probablemente lo fue Samuel Taylor Coleridge,<sup>9</sup> debido en parte a lo que el mismo De Quincey escribió acerca de él en textos como *Coleridge and Opium-Eating*. ¿Por qué, entonces, Davenport-Hines atribuiría importancia histórica tal a la publicación de *Confessions*, equiparable con la síntesis de la morfina, o a la intensificación de las causas de las guerras del opio?

Lo que De Quincey tuvo de innovador se remite a su exposición del tema de los opiáceos desde un punto de vista distinto al médico o al de las crónicas de viajes. De Quincey le da voz y caracterización al consumidor de opio; es decir, al “adicto” mismo, antes de que siquiera existiera este concepto.<sup>10</sup> De Quincey es una figura clave para el cambio de paradigma de la función social del opio, el cual a lo largo del siglo XIX pasó de ser un analgésico común a sustancia de uso recreativo, y como escribe Barry Milligan en su introducción a *Confessions of an English Opium-Eater and other Writings*:

By cementing the connection between drug use and proto-psychedelic Oriental visions, he [De Quincey] almost singlehandedly changed opium’s popular status from the respectability of a useful medicine to the exoticism of a mind altering drug. He forged the link between self-revelation and addiction that is a staple of today’s booming self-help industry. (2003: xii)

De Quincey fue un escritor capaz de crear un aura enigmática alrededor del opio y su consumo, asegurando así un buen número de admiradores, plagiadores y opiómanos neófitos entre sus contemporáneos. A nivel creativo su obra influyó a Alfred de Musset (1810-1857), Hector Berlioz (1803-1869), Edgar Allan Poe (1809-1849) y Charles Baudelaire (1821-1867), entre otros. En su momento, el “Opiófago inglés” se posicionó como un personaje polémico, una figura de debate moral y epistemológico sobre los efectos psíquicos y fisiológicos del opio en el ser humano. Los escritos de De

---

<sup>9</sup> Coleridge publica *Christabel and Other Poems*, el cual contiene “The Pains of Sleep” y “Kubla Khan,” en 1816, cuatro años antes de que *Confessions of an English Opium-Eater* se publicara por primera vez.

<sup>10</sup>Según el *Oxford English Dictionary*, el uso de la palabra “adicto”, en la acepción de: “one who is addicted to the habitual and excessive use of a drug or the like”, se registra por primera vez en 1909. Sin embargo, su uso más antiguo como “Formally made or bound to” data de 1529. En 1577 se registra su uso para significar: “To devote or apply habitually to a practice”.

En su obra previamente citada, Davenport-Hines aporta un acercamiento histórico al surgimiento de “adicto” y “adicción” como nociones en el ámbito de lo clínico y legal. Para una discusión de “adicción” desde una perspectiva filosófica véase: Jacques Derrida, “The Rhetoric of Drugs” *Points: Interviews, 1974-1994 (Meridian: Crossing Aesthetics)*. Ed. Elisabeth Weber. Trad. Peggy Kamuf. Stanford: Stanford University Press. págs. 228-254.

Quincey gozaron de la suficiente popularidad como para convertirlo en una fuente de opinión significativa entre sus lectores:

De Quincey's essays were widely read during his lifetime and exerted a powerful influence on such significant and diverse cultural developments as professional medicine, British imperial politics, French symbolism, European concert music and Edgar Allan Poe's tales of terror, not to mention their more obviously formative role in so-called drug culture. (Milligan, 2003: xiv)

A pesar de la influencia que De Quincey ejerció en los ámbitos culturales que menciona Milligan, actualmente este escritor no goza de la misma popularidad de muchos de sus colegas contemporáneos. Milligan considera esto como una ironía: “his *magnum opus*, *Confessions of an English Opium-Eater*, is one of the books almost everyone has heard of but very few have read” (2003: xiv). Según Milligan, este olvido no se debe a cuestiones cualitativas: “This obscurity cannot be due to the quality of the writing, however. De Quincey's prose offers a quirky wit to rival Charles Dickens's and sensations equal to anything in a Willkie Collins novel”(xiv). Más bien esto se debe a cuestiones genéricas, al hecho de que De Quincey fue, antes que nada, un ensayista y no un novelista: “If De Quincey has not enjoyed the enduring popularity of these contemporaries, it has to do with the fact that he did not write novels [...] His métier was the essay” (xiv).

Pudiera ser que el ensayo no goce de la misma popularidad que la novela; sin embargo, la escritura ensayística no deja de tener una utilidad considerable en nuestro uso cotidiano; ya que ésta se presenta no sólo en publicaciones periódicas que no requieren de un rigor objetivo, sino también en textos donde los escritores recurren a opiniones personales o hacen comentarios editoriales en diversas publicaciones con registros más informales y estilos conversacionales. Se usa igualmente en las críticas de libros, música, cine y series de televisión, así como en blogs de los más diversos temas, en sitios web y en portales electrónicos de internet.

Desde el punto de vista de la forma, comparar a la novela y el ensayo parecería poco factible. Aunque ambos tienden a utilizar a la prosa como su medio de escritura principal, la novela lo hace mediante un discurso narrativo, adscribiéndose a las convenciones del relato, mientras que el ensayo lo hace a un discurso argumentativo, al desarrollar un juicio mediante proposiciones, entimemas y ejemplos. Sin embargo, el nexos entre novela y ensayo no es arbitrario, ya que como menciona Phillip Lopate en su

introducción a *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classic Era to the Present*:

We should recall that the novel and the essay rose together and fed off each other as literary forms; fiction's "unreliable narrator" may have derived initially, in part, from the mischievous candor and first-person expressiveness unleashed in personal essays. (Lopate, 1995: xxxv)

El ensayo permite la incorporación de recursos de diversa índole, algunos tomados de la novela o de diversos tipos de géneros de escritura: el ensayo puede recurrir a lo narrativo en anécdotas similares al cuento corto; puede también utilizar un lenguaje poético-lírico en su estilo o, por el contrario, manifestar lo escueto y sucinto del aforismo e incluso asumir el rigor del tratado filosófico en algunas instancias. Sin embargo, cabría señalar que, en el caso específico de *Confessions*, no es posible afirmar con toda certeza que De Quincey hubiera concebido este texto como un ensayo en sí o, incluso, que hubiera utilizado tal denominación para referirse al mismo.

De Quincey concibió *Confessions* como el fragmento de una especie de apología moral que se adscribe – voluntaria o involuntariamente – dentro de la tradición de obras de confesión como fueron las de San Agustín de Hipona (354-430) y Juan Jacobo Rousseau (1712-1778), tradición que en el momento en que De Quincey escribe *Confessions* estaba ampliando sus horizontes de género al asociarse, de cierta manera, con el nominativo de "Autobiografía", ideado por Robert Southey (1774-1843):<sup>11</sup>

De Quincey inherited a legacy of warts-and-all confessional literature that goes back at least as far as the fourth-century Confessions of St Augustine, which tells of the author's early profligacy by way of contrast to his upright life after conversion to Christianity. A closer model for De Quincey, in both chronological and stylistic terms, came from one of the founders of the French Revolutionary sensibility, the Swiss writer Jean-Jacques Rousseau. (Milligan, 2003: xv)

De hecho, De Quincey, a lo largo de *Confessions*, constantemente se refiere al mismo como: "my narrative", "a record", "my story", sustantivos mucho más apropiados para un texto predominantemente narrativo que para un ensayo. Además, De Quincey menciona en su introducción que tenía la intención de integrar *Confessions* a una obra autobiográfica más amplia, la cual abarcaría de manera más integral toda su vida a la usanza de las *Confesiones* de Rousseau, y la cual se publicaría de manera póstuma: "I have for many months hesitated about the propriety of allowing this or any

<sup>11</sup> La definición de "autobiografía" del *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* afirma que Southey es quien utiliza el término por primera vez. Véase página 63.

part of my narrative, to come before the public eye, until after my death (when for many reasons the whole will be published)” (De Quincey, 2003: 3). Sin embargo, este proyecto nunca se llevó a cabo. *Confessions* queda así como vestigio de ese intento truncado de autobiografía que bien señala el título completo de su edición debut: *Confessions of an English Opium-Eater, Being an Extract From the Life of a Scholar*. En consecuencia, si el lector de *Confessions* tuviera que apearse fielmente a la intención de su autor al definir su texto, tendría que considerarlo como una especie de autobiografía escrita por una pluma cuyo medio principal de expresión fue el ensayo.

Si *Confessions* es una autobiografía parcial, como su autor plantea, entonces sería pertinente mencionar que un número considerable de sus lectores, críticos y estudiosos han considerado está llena contradicciones e inconsistencias. Quien pareciera haber señalado de manera más concreta y vehemente este tipo de críticas fue Virginia Woolf, quien en su ensayo “De Quincey’s Autobiography” califica al “proyecto autobiográfico” de De Quincey como “fallido”:

It is strange that De Quincey failed to be among the great autobiographers of our literature. Certainly he was not tongue-tied or spellbound. Perhaps one of the reasons that led him to fail in his task of self-delineation was not the lack of expressive power, but superfluity. He was profusely and indiscriminately loquacious. Discursiveness – the disease that attacked so many of the nineteenth-century English writers – had him in her coils. (Woolf, 1960: 134)

Al señalar la “superfluidad” y “locuacidad”, al igual que lo “disperso” de la escritura de De Quincey, Woolf identifica una serie de digresiones y paréntesis que califica de “verbosidad fatal” y que, según ella, apuntan a una “debilidad en el poder arquitectónico”, como se puede leer a continuación:

Together with his fatal verbosity and weakness of architectural power<sup>12</sup>, De Quincey suffered too as an autobiographer from a tendency to meditative abstraction “it was my disease” he said, “to meditate too much and observe too little.” A curious formality diffuses his vision to a general vagueness, lapsing into a colourless monotony. He shed over everything the luster and amenity of his own dreaming, pondering absent-mindedness. (1960: 34)

Tal vez si Woolf considera que De Quincey “falló en convertirse en uno de los grandes autobiógrafos de nuestra literatura” es porque lo juzga con parámetros de autobiógrafo y no de ensayista. Es justo a partir de esta valoración negativa de Woolf

---

<sup>12</sup> Lo que Woolf alude al señalar la “debilidad arquitectónica” es con referencia a una metáfora que equipara de la construcción composicional de un texto con el diseño arquitectónico de un edificio.

desde donde quisiera llevar a cabo mi análisis literario de *Confessions*, para lo cual quisiera formular la siguiente hipótesis: quizá la “falla” autobiográfica de De Quincey radique no en el texto en sí, sino en la catalogación del mismo como autobiografía. Al identificar los componentes “fallidos”, Woolf enumera una serie de recursos estilísticos y retóricos más comunes al ensayo – específicamente, a lo que se conoce como “ensayo personal” –, que a la autobiografía en sí. Esto señala que los estudios literarios identifican una serie de problemáticas, con respecto a la clara identificación tanto de los propósitos compartidos como de las convenciones disímiles, que existen entre autobiografía y ensayo personal. *Confessions* se sitúa justo en el centro de dicha serie de problemáticas.

La inserción de componentes ensayísticos en *Confessions* no es del todo arbitraria si se toma en cuenta, en primera instancia, la antes mencionada preponderancia del ensayo en la obra de De Quincey y, en segundo término, el hecho de que la gestación de la autobiografía y el ensayo van de la mano en muchos aspectos, esto ha dificultado su diferenciación en más de una ocasión. Por lo tanto, mediante un análisis de sus componentes retóricos, mi estudio tiene como finalidad ahondar en la relación de *Confessions* con el ensayo, algo que, aunque es dado por sentado por muchos especialistas del tema, se ha planteado de manera poco clara.

Si *Confessions* consta de autobiografía y ensayo, ya que en ningún momento estoy negando la presencia de lo primero al identificar lo segundo, se podría simplemente considerar a éste como un “ensayo autobiográfico”; es decir, como el recuento en primera persona de sucesos de vida cortos o específicos en un “formato de ensayo”. Mas esta definición presenta problemas y dificultades también, ya que lo que se conoce como ensayo autobiográfico depende de una serie de características y convenciones que no logran definir su identidad claramente en contraste con el ensayo personal.

Por lo tanto, el objeto de esta tesina es un análisis retórico de *Confessions of an English Opium-Eater*, desde la perspectiva de sus componentes discursivos; es decir, desde lo narrativo-autobiográfico y lo argumentativo-ensayístico, ambos modos pertenecientes a lo que se ha denominado como escritura de “autorreferencialidad”. Mediante este análisis, quisiera llevar a cabo una aproximación del texto de De Quincey a una posible catalogación como “ensayo personal” (dicha catalogación difiere de aquellas que lo consideran un texto de índole puramente autobiográfico).

Aproximar *Confessions* a una identificación con el ensayo personal permitiría resaltar y contrastar los dos componentes centrales de su construcción retórica: tanto la autobiografía (discurso autonarrativo en primera persona), como el ensayo (discurso argumentativo en primera persona). En consecuencia, mi estudio de *Confessions* se centra en un análisis de los componentes retóricos y poéticos presentes en su construcción de texto autorreferencial; es decir, en la manera en que De Quincey se abordó a sí mismo como tema de introspección y autoconocimiento en su confesión de opiómano.

## CAPÍTULO I: Introducción y desarrollo de algunas nociones básicas de ensayo, ensayo autobiográfico y ensayo personal

Thomas De Quincey (1785-1859) fue uno de los ensayistas más prolíficos de la Gran Bretaña de la primera mitad del siglo XIX, junto con William Hazlitt (1778-1830) y Charles Lamb (1775-1834). *Confessions of an English Opium-Eater* es una de sus obras más conocidas y, de acuerdo con lo que Josephine McDonagh escribe para la *Encyclopedia of the Essay*: “De Quincey’s reputation as the master of lyrical and digressive prose style was established through the *Confessions*” (1997: 212).

Además de definir un estilo particular de escritura ensayística, De Quincey presentó en *Confessions* una caracterización de sí mismo a través de la voz del “Opiófago”,<sup>13</sup> la cual se asoció “with an eccentricity and disorderliness held to be characteristic of an opium addict” (1997: 212). Esta caracterización – central a un texto que albergó intenciones autobiográficas explícitas – creó tanto una ficción como realidad que De Quincey explotaría a lo largo de su carrera como escritor. En opinión de Robert Morrison: “When De Quincey created the ‘English Opium Eater’ he created one of the most marketable and influential fictive constructs of the Romantic era” (Morrison, 2001:87).

Junto con textos como *Suspiria de Profundis* (1845), *The English Mail-Coach* (1849), *Recollections of the Lake and the Lake Poets* (1840) y *Autobiographical Sketches* (1853), *Confessions* se puede agrupar dentro de lo que podría denominarse como “los textos autobiográficos” de De Quincey. Esto se debe a que *Confessions* presenta, por momentos, un relato en primera persona que narra algunas de las vivencias de infancia y juventud de De Quincey, al igual que sus sueños, alucinaciones, y experiencias de los síntomas de abstinencia de opiáceos durante su edad adulta.

Como mencioné anteriormente, De Quincey escribe al inicio de *Confessions* que tenía la intención de incluir este texto dentro de una autobiografía que abarcaría de forma más integral toda su vida, y que se publicaría de manera póstuma; sin embargo, dicho proyecto no se llevó a cabo. Es así que *Confessions*, al igual que *Suspiria de Profundis*, *The English Mail-Coach* y los demás textos antes mencionados, no son parte de una obra más amplia, sino que constituyen lo que se podría denominar como

---

<sup>13</sup>“Opiófago” y “Opiómano” han sido los términos utilizados en las ediciones en español para traducir “opium-eater”, que es como se refiere a sí mismo de manera más o menos consistente a lo largo de *Confessions*, a excepción del uso de “Squire XYZ” en ocasiones esporádicas.

“ensayos autobiográficos”. Se puede definir al ensayo autobiográfico como: “Either as a kind of essay recounting some part of the writer’s own life or as short autobiography having the character of an essay” (Fakundiny, 1997: 41).

Conjuntar autobiografía y ensayo presenta complicaciones: ambos géneros distan de ser categorizaciones nítidas y presentan una serie de conflictos y discusiones por parte de teóricos y críticos difíciles de soslayar. Su confluencia hereda las dificultades inherentes a cada uno de estos géneros por separado. Si bien *Confessions* es un texto que pudiera clasificarse como ensayo autobiográfico, su estructura y disposición retórica pudieran de igual forma identificarlo dentro de lo que se denomina “ensayo personal”, complicando aún más su identificación y estudio. Es justamente en este punto donde quisiera iniciar mi análisis de *Confessions*, tratando de responder a la pregunta: ¿cuáles son las particularidades formales que problematizan su clasificación como un texto netamente ensayístico o, por otro lado, predominantemente autobiográfico? Para responder, considero necesario partir de una revisión de las nociones de *ensayo*, *ensayo autobiográfico* y *ensayo personal*.

Una noción básica de la retórica señala que las cuatro formas del discurso son: *argumentación*, *exposición*, *descripción* y *narración*.<sup>14</sup> Mediante esta clasificación, es posible situar al ensayo como un tipo de prosa que utiliza una forma mayoritariamente argumentativa (argumentativa-expositiva), aunque esto no excluya su utilización de las otras formas discursivas. La autobiografía, en cambio, podría ser clasificada como predominantemente, más no exclusivamente, narrativa (narrativo-descriptiva). Por lo tanto, un ensayo autobiográfico se constituye mediante una forma de discurso argumentativa al igual que narrativa.<sup>15</sup>

Según Liliana Weinberg, una “definición marco” sobre el mismo sostendría que: “el ensayo es un texto en prosa<sup>16</sup> en el cual se despliega una opinión, un juicio, una

---

<sup>14</sup> Tomo esta división de las cuatro formas del discurso de Edward P.J. Corbett en *Classical Rhetoric for the Modern Student*, pág. 16. Helena Beristáin se refiere a ellos en su *Diccionario de retórica y poética* como “tipos del discurso”.

<sup>15</sup> Aunque la *narratio* de la retórica clásica sea la “exposición de los hechos”, la cual no se limita a lo que la teoría narrativa contemporánea consideraría como un tipo de relato, la relación de una serie de eventos es primordial a esta forma discursiva particular.

<sup>16</sup> Existe, sin embargo, una posible excepción a esto, ya que Alexander Pope (1688-1744) escribe su *An Essay on Criticism* – un compendio de valores estéticos neoclásicos para críticos – como un ensayo en verso, específicamente en la forma de pareados (*couplets*). Sin embargo este es un caso excepcional y no contradice la generalidad del hecho de que el ensayo es un tipo de prosa argumentativa.



visión personal fundamentada en la propia experiencia y las propias indagaciones sobre alguna cuestión” (Weinberg, 2011: 14). Esta “visión personal” señala que a diferencia de otros textos argumentativos como el tratado o la monografía (donde el discurso se sujeta a una convención de “objetividad”, que no permite o reduce a lo mínimo toda pauta textual que señale a un “yo” como su entidad autoral), el ensayo explícitamente se remite a su autor de manera constante; es decir, recurre a un “tratamiento de todos los temas a partir de un yo meditativo y central” (2011: 33), a una consciencia individual construida con base en un momento histórico, cultural e ideológico particular, en el ejercicio de pensar y escribir acerca de “algún tema” de su interés.

La autobiografía, en cambio, se podría considerar como: “An account of a person’s life by him- or herself” (Cuddon, 1998: 63), cuya gestación se da a partir de: “A confluence of traditions whose characteristic modes *are narrative: allegory, hagiography, and history, specifically biography*” (Fakundiny, 1997: 42).<sup>17</sup> Si es posible definir la biografía como: “Any attempt to tell the story of what it is to be human” (Brown, 1997: 89), la autobiografía es, en consecuencia, el intento de *contarse a sí mismo como relato*. Por lo tanto, Sidonie Smith y Julia Watson sitúan “the autobiographical on the side of nonfiction, though distinct from biography and history in its greater use of fictional strategies such as dialogue, interior monologue, autodiegetic narration, and its address to readers” (Smith, 2006: 356).

La autobiografía se ha presentado en la tradición literaria universal en distintos géneros de escritura en primera persona: en memorias, apologías, diarios y confesiones, al punto de que cabría hacer una distinción entre la autobiografía como género literario o, por el otro lado: “Not a single genre but an umbrella term for widely diverse kinds of life narrative, [...] literally dozens, that engage historically situated practices of self representation” (2006: 357).

Tanto la autobiografía como el ensayo pueden considerarse como “géneros de auto-representación”; es decir, son géneros de escritura cuyas características formales necesariamente remiten de manera directa y constante hacia aquel que emite el discurso o proposición:

It is the culturally and historically variable impetus to recount the writer’s own life that informs autobiography and the projection of the writer’s points of view – the reflective and often reflexive gaze provisionally shaping observation and experience – that directs the essay. (Fakundiny, 1997: 42)

---

<sup>17</sup> Las cursivas en esta cita son mías.

Como desarrollaré más adelante mediante el trabajo de Jerome Bruner, este “ímpetu del escritor por contar su propia vida” presente en la autobiografía deriva de un anhelo o particularidad psicológica de la autoconstrucción de un “yo” mediante la utilización específica de los recursos y las particularidades del relato. Por su parte, “la mirada que refleja y reflexiona provisionalmente sobre la observación y la experiencia”, que constituye el “punto de vista” del ensayo, manifiesta una manera particular e individual de conceptualizar e interpretar el mundo, mediante un ejercicio escrito de reflexión, o meditación.

El ensayo autobiográfico se abocará, por lo tanto, a presentar un relato de vida episódico o corto mediante el recurso de la autobiografía, al mismo tiempo que evidenciará una manera particular de pensar acerca de dichos episodios de vida a través del uso de la escritura ensayística. Se puede definir al ensayo autobiográfico, entonces, de la siguiente manera:

The autobiographical essay then, may be viewed as a practice and an intersection of autobiography and essay, a movement between the narratively self-centered imperatives of the former and the worldly discursiveness of the latter [...]It is through various foreshortenings and dispersals of narrative that the essay, with its conventions of fragmentariness and provisionality, assimilates to its relatively short span, and its characteristically discursive modes the task of recounting the writer's life. (Fakundiny, 1997: 42)

El ensayo autobiográfico no se sujeta a una extensa narración de vida – como podría suceder en textos exclusivamente autobiográficos – sino que tiende a centrarse en un solo episodio, o varios, hilados por la presencia del discurso ensayístico; es decir, hilados por un argumento que utiliza el relato de vivencias como su tema principal. La narración en el ensayo autobiográfico tiende a comenzar *in medias res* y muchas veces ésta se presenta fragmentada y discontinua.

Lo argumentativo del ensayo autobiográfico, entonces, se puede presentar como limitación, estructura y configuración de lo narrativo, puesto que éste enmarca, restringe y, de cierta manera, da cause al flujo de vida plasmada como narración autobiográfica: “Essays may scale down the amplitude of autobiography by narrowing their retrospective gaze to a single significant experience” (1997: 42). Muchas veces lo argumentativo puede estar presente simplemente como un exordio que describe las razones por las cuales se lleva a cabo la narración autobiográfica específica, aunado a una conclusión que presenta una reflexión acerca de lo narrado.

Cabe recalcar que no toda instancia de argumentación contenida en un texto autobiográfico lo convierte en ensayo, ni la presencia de narración en un ensayo lo convierte automáticamente en autobiografía o, incluso, en ensayo autobiográfico. Las autobiografías pueden presentar un argumento en su exordio inicial, al igual que cuantiosas sentencias gnómicas a lo largo de su discurso, como en las *Confesiones* de San Agustín. Y el ensayo puede contener ejemplos narrativos en primera persona a lo largo de su *dispositio*, los cuales sirven a su argumento o punto de vista, como sucede en muchos de los ensayos de Michel de Montaigne. Esto provoca otro tipo de complicaciones estructurales y temáticas, las cuales se suscitan con respecto a la diferencia entre narrar una vida y, por el contrario, reflexionar de manera personal acerca de tópicos que recuentan experiencias de vida, ya que estos dos no son lo mismo.

De acuerdo con Weinberg, el ensayo puede participar tanto de un “narrar” como de un “comentar”, estas dos son las operaciones sintácticas más básicas de la construcción lingual:

Algunos autores plantean que las dos operaciones básicas a que apunta la organización de los tiempos verbales son el narrar y el comentar. El narrar tranquiliza, en cuanto nos remite a un ordenamiento ya dado en el que se apoya el discurso. El comentar, por el contrario, nos pone en vilo, en un eterno presente problematizador. (Weinberg 2011: 52)

El ensayo recurre tanto a ese “narrar tranquilizador” como al comentario “problematizador”, dando pauta a un juego entre el pretérito que estructura las narraciones, como al presente de sus argumentos, en donde lo primero se subordina a los propósitos retóricos de lo segundo:

El ensayo, en cuanto interpretación del mundo, apela al narrar y al comentar, si bien el primero queda por lo general, subordinado al segundo: todo apunta a expresar una manera de ver, de interpretar el mundo. Es frecuente que el ensayista recurra a la narración (desde el relato de acontecimientos históricos, ejemplos, hasta anécdotas, recuerdos o experiencias personales). Sin embargo, es claro el predominio de la dimensión comentativo-argumentativa y el recurso descriptivo sobre la narrativa y ficcionalización. (2011: 52)

Como se puede inferir de la cita de Weinberg, este narrar del ensayo presenta en primera persona una serie de historias, anécdotas, y ejemplos que, a pesar de estar subordinados, son determinantes con respecto al enfoque que conducirá al ensayo.

Sin embargo, cuando un ensayo presenta un narrar subordinado al comentar, y este “narrar”, aunque primordialmente autobiográfico – al constar del recuento de

anécdotas o experiencias personales que no son en sí el tema central del ensayo –, no se limita a un propósito de registro de vivencias, se traspasa ya los límites del ensayo autobiográfico, para lo cual es necesario introducir otra posible clasificación: la de “ensayo personal”.

El ensayo personal es mucho más difícil de definir y clasificar, debido a que es menos específico que el ensayo autobiográfico, también debido a que, a lo largo del tiempo, se ha catalogado al ensayo personal y al ensayo de manera indistinta:

The personal essay is what most people mean when they consider the essay as a genre. It has the characteristics usually mentioned in defining the essay generally: an informal style, a casual meandering structure, a conversational tone, the clear imprint of the author’s personality. (Werner, 1997: 656)

Dado que el ensayo es un género de escritura autorreferencial, entonces se podría considerar al ensayo personal como su faceta más abiertamente “auto-reflexiva”: “the personal essay is defined more by the personality of the writer, which takes precedence over the subject” (Werner, 1997: 655).

El ensayo desarrolla su tema u objeto de estudio sin los reparos que otros textos argumentativos pudieran presentar, en los cuales se omite toda utilización del pronombre en primera persona como sujeto de sus proposiciones, adoptando así un discurso impersonal. Tal sería el caso del “tratado”, siendo que en éste: “The author typically retreats behind the methodological principles of logic and rationalism, of the syllogism and systematic objectivity” (Buechler, 1997: 854).

Como se verá en el segundo capítulo, el ensayo no está desprovisto de “principios lógicos” sino que, de acuerdo con Theodor W. Adorno, éste presenta su “lógica propia”, mucho más cercana al desarrollo argumentativo del discurso retórico con su utilización de “entimemas” y “ejemplos”, por encima de las inducciones y deducciones del discurso científico y filosófico convencional. Y no es que el ensayo no sea “racionalista”; de hecho, el ensayo y el racionalismo se gestaron como subproductos de la ideología moderna incipiente y su nueva forma de auto-conocimiento.<sup>18</sup> Lo que sucede es que, en palabras de Weinberg:

---

<sup>18</sup> Esta “nueva forma de autoconocimiento” se da entre las élites intelectuales de la modernidad temprana como un producto parcialmente derivado de los cambios ideológicos gestados en el renacimiento, el gran cisma, y el paradigma cartesiano. Dicho “autoconocimiento” moderno enmarca una tendencia hacia la individualización e introspección analítica en los discursos del conocimiento y es, a la vez, una ruptura y continuación del *gnothi seauton* del mundo clásico grecolatino.

Tomo este concepto específicamente de Davenport-Hines, quien señala la relación de autoconciencia y modernidad, con respeto al consumo de drogas en occidente. Véase págs. 35-7 de su obra citada. Para un

El ensayo, a diferencia de la monografía científica, sigue un razonamiento natural o argumentativo, que es distinto del formal o demostrativo, porque en él predomina una relación de probabilidad apoyada en el acuerdo de grupos particulares. (Weinberg, 2011: 49)

El ensayo personal al igual que el ensayo comparten las características mencionadas por Werner de “un estilo informal”, “una estructura serpenteante casual”, y un “tono conversacional”. Sin embargo, a pesar de su alta carga de autorreferencialidad, el ensayo puede omitir “the *clear* imprint of the author’s personality”, mientras que el ensayo personal no, y es justo en este punto donde se puede localizar la característica más significativa de la escritura del ensayo personal, ya que éste remite a su autor constantemente, a su personalidad e identidad a la vez que, a diferencia del ensayo autobiográfico, no sea la vida del autor en sí el tema a ensayar del texto: “the personal essayist does not place himself firmly center stage, as does the autobiographical essayist, the autobiographical element of the personal essay is *far less calculated*”<sup>19</sup> (Werner, 1997: 655).

Aquí hay varios puntos importantes que quisiera desarrollar en aras de proponer una definición de ensayo personal más contundente. Phillip Lopate – quizá el escritor más representativo del ensayo personal contemporáneo – define al mismo a partir de la dicotomía tradicional de formal/informal con la que suele establecerse una subdivisión dentro del ensayo como género de escritura:

The traditional division in the essay has been between formal and informal essays. The formal (sometimes called impersonal) essay is characterized by “seriousness of purpose, dignity, logical organization, length....The technique of the formal essay is now practically identical with that of all factual or theoretical prose writing in which literary effect is secondary to serious purpose.” The informal essay, in contrast, is characterized by “the personal element (self-revelation, individual tastes and experiences, confidential manner), humor, graceful style, rambling structure, unconventionality or novelty of theme, freshness of form, freedom from stiffness and affectation, incomplete or tentative treatment of topic”.<sup>20</sup> (Lopate, 1995: xxiii-xxiv)

---

adentramiento más completo a este hito en la historia de las ideas de occidente, se puede consultar gran parte de la obra tardía de Michel Foucault, en especial: 2009. *Hermenéutica del sujeto, curso en el Collège de France (1981-1982)*. México: FCE. Primera conferencia.

<sup>19</sup> Las cursivas son mías.

<sup>20</sup> Esta dicotomía de “formal e informal” remite a lo que Walter Mignolo señala de manera más académica como la división entre “ensayo hermenéutico” y “ensayo epistemológico”:

Walter Mignolo afirma que el ensayo presenta mayor afinidad con los marcos discursivos de la prosa expositivo-argumentativa que con los que corresponden al tipo de descriptivo-narrativo, y propone hacer una distinción entre el ensayo “hermenéutico”, que se origina con Montaigne – centrado en la experiencia de un sujeto universal, que se piensa representativo de la condición

El “elemento personal” parecería entonces ser justo aquello que define lo “informal” en oposición a lo “formal”, por lo cual es evidente que el ensayo personal se ubica en este polo de la dicotomía formal/informal. De manera más específica, se puede identificar el ensayo personal en el hecho de que, a diferencia de otro tipo de ensayos informales, éste utiliza: “an intimate style, *some autobiographical content or interest*,<sup>21</sup> and an urbane conversational manner” (1995: xxiv).

Es posible observar que el hecho de que el ensayo personal presente “algún contenido o interés autobiográfico”, puede causar problemas de clasificación con respecto al ensayo autobiográfico. El ensayo autobiográfico tiene que ser necesariamente autobiográfico, valga la redundancia, el personal lo es “incidentalmente”, esto es parte de su simulación de conversación, de presentar anécdotas e historias en medio de una conversación íntima entre ensayista y lector.

El papel que asume lo autobiográfico en el ensayo personal parecería remitir constantemente a su autor; sin embargo, esto no significa que, por lo mismo, la vida del ensayista sea el tema en sí de su ensayo. Es decir, a pesar de la alta carga personal, individual y autorreferencial, el ensayista y sus vivencias no son el tema del ensayo: el ensayista no se vuelve en sí mismo objeto de su sujeto. Es por esta razón que el ensayista personal no se sitúa en el primer plano de su texto, como menciona Werner, y que el “componente autobiográfico” se mantenga “menos calculado” (far less calculated). Permítaseme presentar una serie de ejemplos al respecto.

Ensayos como “A Sketch of the Past” (1939) de Virginia Woolf o *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*<sup>22</sup> (1932) de Walter Benjamin centran su quehacer literario en registrar ciertos fragmentos de vida tempranos. El tema de estos ensayos, a grandes rasgos, es la reminiscencia de las infancias de los dos escritores; los dos ensayos son un ejercicio de remembranza personal, más que de discusión histórica. Benjamin configura su ensayo mediante una serie de “viñetas” o “bosquejos” similares a las utilizadas en *Calle de sentido único* (1928)<sup>23</sup>. Woolf, por su parte, presenta una serie de anécdotas descriptivas cuyo objetivo es presentar los recuerdos de su infancia, los cuales tienden, de manera secundaria, hacia una metacrítica del acto autobiográfico mismo:

---

humana toda –, y el ensayo “epistemológico”, apoyado en un sujeto del saber – la línea abierta por Bacon, Locke, Berkeley, más ligada al tratado filosófico. (Weinberg, 2011: 35)

<sup>21</sup> Las cursivas son mías.

<sup>22</sup> *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*.

<sup>23</sup> *Einbahnstrasse*.

Here I come to one of the memoir writer's difficulties – one of the reasons why, though I read so many, so many are failures. They leave out the person to whom things happened. The reason is that it is so difficult to describe any human being. So they say: "This is what happened"; but they do not say what the person was like to whom it happened. (Woolf, 1978: 2156)

El contenido autobiográfico de "A Sketch of the Past" da pie a que Woolf se cuestione acerca de las fallas y aciertos de la autobiografía, de la memoria y conciencia. Por su parte, Benjamin reconstruye su infancia en Berlín a través de reflexiones acerca de las descripciones de escenas, lugares y objetos, también cuestionándose acerca de la memoria y sus capacidades de registrar el pasado.

Nunca nos es posible recobrar por completo lo que hemos olvidado. Y quizá eso sea bueno. Pues el *shock* sufrido al recobrarlo sería tan destructivo que al instante dejaríamos de comprender nuestra fuerte nostalgia. Así la comprendemos, al contrario, y eso tanto mejor cuanto más sumergido lo olvidado yace aún en nosotros. Como la palabra perdida que sólo hace un momento todavía estaba en nuestros labios daría quizá a nuestra lengua, lo olvidado parece estar cargado con toda aquella vida que aún vívidamente nos promete. (Benjamin, 2010: 209-10)

Estos ensayos no son particularmente narrativos y tienden, más bien, a la descripción, aunque el de Woolf sí presenta anécdotas basadas en una sucesión de actos y acontecimientos, dispuestos como fragmentos de anécdotas y articulados a través de reflexiones acerca de la memoria y del concepto de lo que Woolf denomina "ser/no ser"<sup>24</sup>

Como se puede observar, el hecho de nombrar estos ensayos como "autobiográficos" a pesar de no tener un predominio narrativo, parecería contradecir lo que mencioné antes en cuanto a una definición de los mismos a partir de su modo discursivo predominante. Tanto en "A Sketch of the Past" como en *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, el tema del ensayo es recountar la vida, *bios*, y el acto de una escritura reflexiva, *graphos*, de dicha vida. La intención, por lo tanto, es netamente autobiográfica, pero además sobrepasa el mero recuento de hechos y actos del pasado de su autor, se vuelve por sí mismo una reflexión personal con base en dichos hechos y actos. En consecuencia, no es poco frecuente que los autores de este tipo de ensayos tiendan a presentar una meta-crítica de la memoria y el olvido como parte de su quehacer ensayístico.

---

<sup>24</sup> De hecho, "Sketch of the Past" se publicó de manera póstuma en un compendio titulado: *Being and Non-being* en 1979.

Esto demuestra una particularidad del ensayo autobiográfico que lo distingue de la autobiografía como tal: el primero tiende a ser mucho menos narrativo que el segundo – debido a la obvia inserción del discurso ensayístico –, además de que está mucho más centrado en presentar un cuestionamiento de la identidad de su autor y de la manera en que éste es un producto de sus experiencias pasadas y sus recuerdos.

En contraste con los ensayos de Benjamin y Woolf, se puede tomar en cuenta el ensayo personal de Marcel Proust “Días de lectura (1)”. Este ensayo inicia con un claro relato autobiográfico centrado en narrar el ávido gusto por la lectura de Proust, en su infancia. Aunque dicho relato es, a grandes rasgos, un prelude narrativo-lineal convencional, en el cual su autor registra sus experiencias infantiles con respecto al placer de la lectura, el eje central de la mayor extensión del ensayo desarrolla una discusión acerca de la importancia y valor de la lectura, en respuesta a las ideas sobre el mismo tema de John Ruskin:

Sin duda he demostrado hasta la saciedad con la extensión y el carácter de cuanto precede lo que al principio dije de ellas [las lecturas infantiles]: que lo que dejan sobre todo en nosotros es la imagen de los lugares y los días en las que las realizábamos [...] Pero quizá los recuerdos que uno tras otro me han restituido hayan despertado a su vez otros en el lector y lo hayan llevado poco a poco, demorándose por esos caminos floridos y apartados, a recrear en su mente el acto psicológico original llamado *Lectura*. (Proust, 2012: 75)

El relato de la infancia de Proust es un exordio al tema central de “Días de lectura (1)”, que es una discusión acerca de la lectura, desde un punto de vista personal, y el cual puede recurrir a una extensa anécdota narrativa de su infancia.

A pesar de que el ensayo personal presente cierto grado de “contenido autobiográfico” y remita a la experiencia de su autor constantemente, a nivel de su “objeto” de estudio, su meta es presentar “las propias indagaciones sobre alguna cuestión”. Dicha cuestión, no es la vida de su autor, sino diversos temas que, en palabras de Woolf, pueden variar entre: “la inmortalidad del alma o sobre el reumatismo de mi hombro izquierdo” (Woolf, 2013: 28).<sup>25</sup>

Más allá de todas las posibles definiciones que se pudieran formular, el ensayo personal sigue siendo un género complejo, cuya identidad retórica característica se basa en su aparente falta de reglas con respecto a su forma y contenido. Tal vez, parte de la indefinición del ensayo personal radique en la ambigüedad de utilizar un término como

---

<sup>25</sup> Traducción de Miguel Ángel Martínez Cabeza, véase la referencia al ensayo de Woolf (2013) en mi lista de obras citadas.



“personal” – ambiguo de por sí – para designar una serie de textos que se gestaron sin que sus autores consideraran su escritura como particularmente “personal”.

De acuerdo con Werner, es Virginia Woolf quien utiliza el término “ensayo personal” por primera vez en 1905, en su ensayo “El ocaso del ensayismo”<sup>26</sup>:

Existe también un cierto número –naturalmente elevado– de mercancías nuevas en sustancia y forma que bien hemos inventado o desarrollado mucho. Quizá la más importante de estas invenciones literarias sea la invención del *ensayo personal*. Es cierto que al menos es tan antiguo como Montaigne pero a él podemos considerarlo el primero de los modernos.<sup>27</sup> (Woolf, 2013: 27)

A partir de Woolf, se ha subsumido en esta definición una serie de textos que hasta entonces habían sido catalogados de distintas maneras en distintos periodos históricos: ensayos periodísticos, ensayos familiares, retratos (*sketches*) personales, ensayos informales, epístolas, discursos e, incluso, muchos que se habían considerado simplemente como ensayos, a secas. ¿Qué tan útil ha sido la designación de “ensayos personales” para catalogar una serie de escritos disímiles y dispares? No parecería una pregunta irrelevante; sin embargo, el hecho de que la aplicación del término siga vigente – por lo menos en lengua inglesa – y que incluso este tipo de escritura haya tenido un auge en el siglo pasado, significa que no se puede soslayar su utilidad tan fácilmente.

En el caso específico de *Confessions of An English Opium-Eater*, si bien éste se puede clasificar como un ensayo autobiográfico, la fluidez y versatilidad de las ideas y elementos presentados al igual que la confluencia de narraciones y reflexiones no dejan de remitir dicho texto hacia la escritura ensayística personal, reflejando así las dificultades taxonómicas que se pueden suscitar entre ambas categorías. Pudiera ser que *Confessions* se sitúe ambivalentemente entre ensayo autobiográfico y ensayo personal, en una convergencia de discursos tanto narrativos como argumentativos, para lo cual sería pertinente, de manera inicial, identificar y mencionar algunas de sus características formales tanto de ensayo como de autobiografía.

En *Confessions*, la escritura autobiográfica se centra primordialmente en una extensa narración de juventud que componen las “Preliminary Confessions”. De Quincey relata estos episodios iniciales de su confesión con miras a establecer una serie de metas argumentativas que manifiesta en su introducción:

---

<sup>26</sup> Título original en inglés: “The Decay of Essay Writing”.

<sup>27</sup> Las cursivas son mías.

These preliminary confessions, or introductory narrative of the youthful adventures which laid the foundation of the writer's habit of opium-eating in after-life; it has been judged proper to premise. (De Quincey, 2003: 7).

Mediante esta “narrativa introductoria”, De Quincey justifica tanto su consumo, como su consecuente adicción al láudano, así como expone un prelude a sus experiencias con el opio como agente de un mundo onírico vívido e intenso, precursor de una serie de dolores y placeres.

*Confessions* se anuncia en su título y exordio como un recuento autobiográfico y, por lo tanto, un texto con enfoque y predominio de la forma discursiva de la narración, cosa que sí sucede en la primera parte del texto. Pero conforme se desarrollan los apartados posteriores, su construcción formal y su tendencia a utilizar un “tono conversacional”, que favorece la digresión, dificultan la asimilación del relato autobiográfico. Dicho relato se ve paulatinamente aquejado por una “verborrea” que parece desbordarse y minar su continuidad.

De esta forma, la narración en *Confessions* que comienza como un relato autobiográfico convencional, abarca senderos parentéticos y subrepticamente se entrega a un recuento circundante y a una escritura dispersa que, como señalé en mi introducción, Virginia Woolf problematizó justamente debido a esta tendencia:

He [De Quincey] could not tell the simplest story without qualifying and illustrating and introducing additional information until the point that was to be cleared up has long since become extinct in the dim mists of distance.  
(Woolf, 1960: 134)

Este hecho es característico de la escritura de De Quincey en general, y dificulta la lectura y asimilación del tema central de muchos de sus escritos. Por lo tanto, el discurso de los apartados posteriores de *Confessions* no se podría considerar como predominantemente narrativo, ya que se intercala con una argumentación que divaga y serpentea y con un manejo cronológico que, aunque lineal, no deja de presentar saltos abruptos, arreglos teleológicos<sup>28</sup> y omisiones. La voz ensayístico-narrativa atribuye su falta de cohesión narrativa a lo irregular y desarticulado de las fuentes primarias contenidas en sus diarios, notas, y memoria:

---

<sup>28</sup> Por arreglos teleológicos se debe entender la manera en que el Opiófago estructura su narración de acuerdo con convenciones narratológicas que establecen un orden en la trama con fines simbólicos y significativos, y que propician una coherencia distinta a la de un patrón de causa y efecto.

For several reasons, I have not been able to compose the notes for this part of my narrative into any regular and connected shape. I give the notes disjointed as I find them, or have now drawn up from memory. Some of them point to their own date; some I have dated; and some are undated. Whenever it could answer my purpose to transplant them from natural or chronological order, I have not scrupled to do so. Sometimes I speak in the present, sometimes in the past tense. Few of the notes, perhaps, were written exactly at the period of the time to which they relate; but this can little effect their accuracy; as the impressions were such that, they can never fade from my mind. (De Quincey, 2003: 69)

A pesar de que se afirme que la falta de una “forma regular e interconectada” no afecta la certeza de los hechos presentados, la disposición de los episodios, sus digresiones, y la ambigüedad que suscitan parecerían denotar inconsistencias en la argumentación del ensayo, al igual que hacen dudar de la “veracidad” de la narración de los hechos de vida.

Me atrevería a afirmar (de forma hipotética) que *Confessions* pudo haberse ideado en sus inicios como un trabajo mucho más autobiográfico que ensayístico. Sin embargo, con el paso del tiempo y del proceso de escritura, el relato autobiográfico fue cediendo paulatinamente ante un discurso argumentativo mucho más acorde con el tema a tratar y el estilo de prosa ecléctico y rebuscado de De Quincey. Además, las exigencias editoriales de fechas de entrega y extensión dictadas por el *London Magazine*<sup>29</sup> hicieron que De Quincey concluyera su texto sin haber agotado todo lo que hubiera querido escribir.<sup>30</sup> Casi al final de *Confessions* De Quincey escribe:

But I am now called upon to wind up a narrative which has already extended to an unreasonable length. Within more spacious limits, the materials which I have not used might have been added with effect. Perhaps, however, enough has been given. (De Quincey, 2003: 86).

Si bien es cierto que *Confessions* presenta una pretensión autobiográfica inicial mucho más explícita, pero que conforme avanza en su desarrollo recurre cada vez más a un discurso argumentativo, esto no necesariamente denota una falta de planeación “arquitectónica” o de cohesión formal. La “falla” de De Quincey como autobiógrafo tal vez no radique en los elementos digresivos de su texto, sino en su disposición argumentativa (*dispositio*). Woolf sostiene que a pesar de que De Quincey es un

---

<sup>29</sup> Para un recuento más específico de los constantes conflictos entre De Quincey y sus editores, véase la biografía de Sackville-West cuyos datos bibliográficos se encuentran en mi lista de obras citadas.

<sup>30</sup> Es por esta misma razón que De Quincey re-escribe sus confesiones para la recopilación de su obra escrita *Selections Grave and Gay*, presentando un trabajo aún más extenso, digresivo, y ambiguo con respecto a su constitución como autobiografía.

prosista de excepcionales cualidades sintácticas, incluso prosódicas, es en el manejo estructural donde radica gran parte de su supuesta “falla”:

He [De Quincey] was moreover, the most careful of artists. Nobody tunes the sound and modulates the cadence of a sentence more carefully and more exquisitely. But strangely enough, the sensibility which was on alert to warn him instantly if a sound clashed or a rhythm flagged failed him completely when it came to the architecture of the whole. Then he could tolerate disproportion and profusion that make his book as dropsical and shapeless as each sentence is symmetrical and smooth. (Woolf, 1960: 134)

Tal vez *Confessions* posea una “debilidad de poder estructural” que tolera la “desproporción” y “profusión”. Sin embargo, dicha “debilidad” estructural no necesariamente determina una falta de forma. *Confessions* bien pudo determinar su forma a partir de la necesidad de yuxtaponer una serie de propósitos e intereses retóricos que traspasan el mero recuento autobiográfico y responden a una necesidad de amalgamar una serie de metas argumentativas, narrativas, persuasivas y figurativas difíciles de acoplar.

Quizá esto se deba a lo que lo que Barry Milligan, en su introducción a la edición Penguin de *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, considera son los “propósitos conflictivos” de De Quincey: “As is often the case with De Quincey, however, he pursues conflicting agendas at once” (Milligan, 2003: xv). *Confessions* no presentan en su desarrollo una división tajante entre sus discursos autobiográfico y argumentativo, sino que trata de abarcar tanto metas narrativas como argumentativas de manera simultánea. Esta simultaneidad de propósitos parecería generar un texto donde el flujo de pensamientos registra, de manera desordenada, anécdotas intercaladas con descripciones, razonamientos, explicaciones y un recuento de vida con cambios abruptos que van de un pretérito narrativo a un presente argumentativo de manera descuidada “sometimes I speak in the present, sometimes in the past tense” (De Quincey, 2003: 69).

La disposición de los “propósitos conflictivos” de De Quincey bien podrían ser lo que parecería suscitar la “desproporcionalidad” y “profusión” que señala Woolf, no tanto en el contenido de *Confessions* – sea éste una disertación acerca del opio a partir de la vivencia personal, o un episodio de vida accidentado con el consumo de opiáceos – sino en cuanto al formato de sus componentes estructurales: a la aparente falta de equilibrio entre una narración desarticulada, y una argumentación digresiva.

Aunque sea difícil lograr una categorización nítida de la “proteica” y “multiforme” escritura del ensayo, Liliana Weinberg, citando a María Elena Arenas Cruz, menciona que el ensayo en general contiene el legado de los elementos constitutivos del discurso de la retórica clásica en su haber:

María Elena Arenas Cruz, quien enfatiza el carácter expositivo-argumentativo del ensayo, lo coloca dentro de la familia de los géneros retórico-argumentativos, en cuanto, a pesar de su gran libertad y originalidad, puede siempre “traducirse” en una superestructura básica:

- exordio o presentación,
- narración o exposición de los hechos,
- argumentación o presentación de las pruebas y posturas que se defenderán
- conclusión. (Weinberg, 2011: 35-36)

Esta “traducción” o más bien abstracción de una “superestructura básica” señala que no es que el ensayo se entregue a una escritura caótica y superflua sino que, a pesar de lo ecléctico de su escritura, ésta sigue recurriendo a una lógica discursiva y lingüística propia.

En la “superestructura básica” de *Confessions*, es posible observar la presencia de los elementos del discurso retórico mencionado por Arenas Cruz. *Confessions* consta de un exordio que plantea las razones morales y heurísticas detrás del acto de confesión y sitúa el consumo de opio en el contexto social del momento de su publicación. El exordio continúa en la introducción de la primera parte del texto<sup>31</sup> y expone los motivos detrás del relato de juventud contenidos en las antes mencionadas “Preliminary Confessions”. Éstas preliminares constan de las aventuras pueriles de De Quincey en el internado de Manchester, sus viajes por Gales y su estancia en Londres. Las “Preliminary Confessions” serían la “presentación de los hechos”, es decir, la *narración* (*narratio*) que sienta bases explicativas que servirán al argumento posterior contenido en la segunda parte “The Pleasures of Opium”, y en la tercera “The Pains of Opium” esta última precedida por su propia introducción, “Introduction to the Pains of Opium”. La segunda y tercera parte contienen la “argumentación o presentación de las pruebas y posturas que se defenderán” que menciona Arenas Cruz (*argumentum*) y tienden más a la disquisición que las “Preliminary Confessions”.

En este tenor, y continuando con el análisis de sus elementos retórico-argumentativos, se podría afirmar que a través de su “superestructura básica”, y de sus

---

<sup>31</sup> Se podría argumentar que el exordio en *Confessions* consta del proemio que apela al lector al principio del texto, aunado a la mención de los propósitos argumentativos al inicio de las “Confesiones preliminares” (“Preliminary Confessions”).

descripciones, anécdotas, demostraciones y refutaciones, *Confessions* tiene el propósito persuasivo de desarrollar, en términos de la retórica clásica, un *estado de causa*,<sup>32</sup> y más específicamente, un estado de causa *jurídico asuntivo*. En *La invención retórica*, Cicerón afirma que el estado de causa jurídico es aquel en el cual: “se analiza la naturaleza de lo justo y el bien, o los fundamentos de la recompensa y el castigo” (I.ii.14) A su vez, la subdivisión asuntiva se aplica cuando la argumentación de un discurso dado que busca absolver o desviar las acusaciones de culpabilidad “no contiene apoyos firmes para rechazar la acusación” (I.ii.15), por lo tanto el acusado: “en lugar de defender su conducta, suplica perdón”. El estado de causa jurídico asuntivo por lo tanto conlleva, justamente, al uso de la confesión, y como señala el autor de la *Retórica a Herenio*:

La confesión se da cuando el acusado suplica el perdón. Se divide en *excusa* y *súplica*. La *excusa* consiste en que el acusado niega haber actuado intencionalmente [...] La *súplica* se da cuando se admite que se ha cometido una falta y que se ha actuado intencionadamente y sin embargo se suplica clemencia. Este recurso casi nunca puede ser utilizado en los tribunales salvo cuando defendemos a una persona cuyas buenas acciones son numerosas y notorias. (I.iv.24)

En efecto, De Quincey deja entrever que la función comunicativa de su confesión es justificar las razones y causas detrás de su adicción y, a la vez, defenderse ante el juicio de sus contemporáneos, para lo cual su *súplica* se basa en admitir su “falta moral” de opiómano de la misma manera que afirma su esfuerzo en redimirse:

If opium-eating be a sensual pleasure, and if I am bound to confess that I have indulged in it to an excess not yet recorded of any other man, it is no less true, that I have struggled against this fascinating enthrallment with religious zeal. (De Quincey, 2003: 4)

Su *excusa* se basa en la función heurística que tiene su confesión, en el hecho de que, según él, ésta funge como un registro acerca de los peligros y malestares del consumo de opio útil a otros opiómanos. Por lo tanto, dicho autor se confiesa persuadiendo acerca de su falta de culpa al hacerlo:

---

<sup>32</sup> Según lo que se indica en la *Retórica a Herenio*, “estado de causa” (*Constitutio causae*) es la traducción del griego *stásis* y éste “viene determinado por el punto central de la argumentación que se desprende de la oposición entre la tesis de la defensa y la tesis de la acusación (*prima causarum conflictum*)” (Anónimo, 1997: nota al pie 33, pág. 86-87). Los estados de causa son tres: el conjetural, legal y jurídico (véase Anónimo: I.iv.18) y estos determinan el conflicto o pugna primordial en la cual se centra un discurso dado, en la retórica clásica.

Guilt therefore I do not acknowledge: and, if I did, it is possible that I might still resolve on the present act of confession, in consideration of the service which I may thereby render to the whole class of opium-eaters. (2003:5)

Si a nivel de los modos discursivos de *Confessions* existe una clara presencia de lo ensayístico, al retomar nuevamente lo que había planteado antes, con respecto a la definición del ensayo personal y ensayo autobiográfico a partir de su “objeto” de estudio, surgen otra serie de problemáticas. Al preguntarse por el sitio que ocupa el “componente autobiográfico” dentro de *Confessions*, probablemente se llegaría a la conclusión de que dicho objetivo es narrar ciertos episodios de la vida de De Quincey por encima de cualquier discusión de “algún tema o cuestión”, tal y como se anuncia desde el párrafo inicial del texto:

TO THE READER. – I here present you, courteous reader, with the record of a remarkable period in my life: according to my application of it, I trust that it will prove, not merely an interesting record, but, in a considerable degree, useful and instructive. (De Quincey, 2003: 3)

De Quincey inicia *Confessions* con la clara intención de registrar un “periodo de su vida”; por lo tanto, sus metas son, hasta cierto punto, inicialmente autobiográficas. Pero su vida es la de un adicto al láudano y por lo tanto su escritura requiere de explicaciones y acotaciones con respecto al opio como sustancia de consumo, y de la presentación de descripciones de las particularidades emocionales e intelectuales de la experiencia de dependencia narcótica.

Además de lo planteado en su introducción, en la conclusión a *Confessions* De Quincey considera necesario informarle a su lector que debe de realizar una interpretación de las mismas, no sólo desde el mero “recuento de vida”, sino como una presentación del opio y sus propiedades alucinógenas:

The interest of the judicious reader will not attach itself chiefly to the subject of the fascinating spells, but to the fascinating power. Not the opium-eater, but the opium, is the true hero of the tale; and the legitimate centre on which it revolves. The object was to display the marvelous agency of opium, whether for pleasure or for pain: if that is done, the action of the piece has closed. (De Quincey 86)

Por lo tanto, lo que inicia como un recuento autobiográfico en el cual su autor se sitúa en primer plano de su escritura, concluye colocándose en segundo plano, trasladando el “objeto” ensayístico del “comedor” a lo “comido”. La exhortación al cambio de enfoque pareciera ser un episodio de “falsa modestia”, tomando en

consideración las licencias solipsistas de De Quincey en cuanto a su caracterización de Opiófago.

Que se mencione que el opio es el “verdadero héroe del cuento”, la “maravillosa agencia” poseedora de un “fascinante poder”, denota un cierto matiz de la figura retórica de la “prosopopeya”, la cual “humaniza” un ente inerte y le otorga cierto grado de volición. Irónicamente, para Paul De Man la figura retórica por excelencia de la autobiografía es justo la prosopopeya, donde lo que no posee vida se le otorga la posibilidad de narrar vida: “La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, mediante el cual el nombre de una persona, como en el poema de Milton, se torna tan inteligible y memorable como un rostro” (De Man, 2007: 154).

En el caso de *Confessions* se podría afirmar que el opio – un ente inerte, un “nombre” – se le “otorga” la capacidad de narrar a su consumidor, de trascender el monólogo autobiográfico en aras de un diálogo que logre descifrar a un De Quincey en constante ejercicio de autoconocimiento, de saberse a sí mismo mediante una interpretación propiciada por el opio. De esta forma autobiografía se convierte en autoanálisis: no es sólo narración sino interpretación de lo narrado.

Afirmar que *Confessions* es algo así como una “biografía del opio”, aunada a la autobiografía del comedor, cumple una función de apertura de significaciones y sentidos que señala que, debido a su temática e incluso a su estructura, *Confessions* tiene la cualidad no sólo de presentar un recuento de vida mediante un discurso narrativo, sino también de ensayar; es decir, argumentar y desarrollar un tema, el del opio, desde la perspectiva de una relación íntima y de experimentación personal. Es justo a esta apertura de significaciones y sentidos, incluso de contradicciones que apuntan al papel que lo ensayístico tiene en *Confessions*, hacia donde quisiera direccionar el análisis en mi siguiente capítulo.



## CAPÍTULO II: *Confessions of an English Opium-Eater* y la escritura ensayístico-personal

En la introducción a su antología *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classic era to the Present*, Phillip Lopate menciona que omitió incluir *Confessions of an English Opium-Eater* debido a que no quería recurrir a selecciones truncadas de textos “autobiográficos”: “I have also suppressed the impulse to lift chapters from favorite autobiographies, such as Saint Augustine’s *Confessions*, De Quincey’s *Confessions of an Opium Eater* or *Autobiographia Literaria*” (Lopate, 1995: li). Esta decisión se da, según Lopate, en respuesta a una necesidad de limitarse a incluir ensayos personales que pudieran presentarse como unidades enteras de significación integral: “I have wanted to show how different essayists have tried to solve the problem of structure in an amoebic form, I have also opted for whole pieces rather than excerpts [...] because of my interest in the personal essay as a self-contained art form” (1995: li).

Lopate no menciona en ninguna parte de la introducción a *The Art of the Personal Essay* la existencia del ensayo autobiográfico<sup>33</sup> como subgénero del ensayo; de esta manera, ensayos que otros estudiosos considerarían como autobiográficos Lopate los clasifica en el rubro de lo personal, tal es el caso de “A Sketch of the Past” de Virginia Woolf.<sup>34</sup> Al omitir el ensayo autobiográfico, Lopate se limita a establecer una división genérica entre autobiografía y ensayo personal. Esta división definitivamente simplifica la identificación de las diferencias entre ambos géneros, pero crea divergencias con respecto a otros teóricos que sí señalan la existencia del ensayo autobiográfico, como es el caso de Lydia Fakundini.

A pesar de la omisión, Lopate toca puntos importantes en cuanto a una definición más contundente del ensayo personal. Para él, en el ensayo personal no predomina el relato sino la introspección libre y la meditación analítica. Es un ejercicio argumentativo más que narrativo, el cual:

Makes autobiographies and personal essays, for all their overlapping aspects, fundamentally different. A memoirist is entitled to move in a linear direction, accruing extra points of psychological or social shading from initial set-ups, like a

---

<sup>33</sup> Véase la discusión en cuanto a las diferencias entre ensayo personal y ensayo autobiográfico en mi primer apartado, a partir de la página 12.

<sup>34</sup> Véase la definición de “Autobiographic Essay” de Lydia Fakundini en *Encyclopedia of the Essay*, pág. 42, y mi propia descripción de dicho ensayo en mi primer apartado pág. 9.

novelist, the deeper he or she moves in the narrative. There is no need to keep explaining who the narrator or the narrator's father or mother are at the beginning of each chapter. The personal essayist, though, cannot assume that the reader will ever have read anything by him or her before, and so must reestablish a persona each time and embed it in a context by providing sufficient autobiographical background. (Lopate, 1995: xxiv)

Desde el punto de vista de la “economía narrativa”, esta necesidad de “restablecer una caracterización en cada ocasión”, que menciona Lopate, es altamente impráctica; sería mejor narrar una vida acorde con las convenciones lineares del relato. Pero la narración no es en sí el medio del ensayo, y su función en el texto es justo una de “trasfondo” (background), como se menciona en la cita anterior.

Considero que Lopate presenta un argumento crucial: el ensayo personal no se mueve en una “dirección lineal” como tiende a hacerlo el relato testimonial autobiográfico. La unidad temática independiente del ensayo y su relativa brevedad no permiten una continuidad narrativa. En el ensayo personal existe una constante reafirmación de la identidad del sujeto de la enunciación, reafirmación que es, en muchos casos, el tema en sí del ensayo, el cual consta de una autoindagación e interpretación de vida del sujeto enunciante.

Al no estar constituido por la “dirección lineal” de la autobiografía, el ensayo personal presenta un “procedimiento circular” o “circundante” en su haber:

The essay form allows the writer to circle around one particular autobiographical piece, squeezing all possible meaning out of it, while leaving the greater part of his life story available for later milking. It may even be that the personal essayist is more temperamentally suited to this circling procedure. (1995: xxiv)

La manera de abordar “circularmente” dicho “segmento autobiográfico”, determinará el lugar que ocupa con respecto a los propósitos retóricos del ensayo; en el contexto más argumentativo que narrativo del ensayo personal, la pieza autobiográfica tenderá a posicionarse en un segundo plano de importancia, cediendo prominencia a la solidez y consistencia con que los argumentos abordan la escritura de vida y configuran la *dispositio* del ensayo.

En un nivel superficial, se podría argumentar que *Confessions of an English Opium-Eater* sí presenta una linealidad narrativa autobiográfica, pues ésta inicia con las “Preliminary Confessions” y continúa con el relato de las primeras experiencias del opio en “The Pleasures of Opium”, para finalmente desembocar en un recuento de los síntomas de rechazo en “The Pains of Opium”. De este patrón se infiere una lógica

tripartita de causa-efecto, en la cual los malestares físicos propiciados por los descuidos pueriles del Opiófago generan una necesidad de consumir opio, lo que a su vez propicia los síntomas de rechazo y la capacidad onírica exaltada. De Quincey explicaría dicho patrón de la siguiente manera:

It was not for the purpose of creating pleasure, but of mitigating pain in the severest degree, that I first began to use opium as an article of daily diet. In the twenty-eighth year of my age, a most painful affection of the stomach, which I had first experienced about ten years before, attacked me in great strength. This affection had originally been caused by extremities of hunger, suffered in my boyish days. During the season of hope and redundant happiness which succeeded (that is, from eighteen to twenty four) it had slumbered: for the three following years it had revived at intervals: and now, under unfavourable circumstances, from depression of spirits, it attacked me with a violence that yielded to no remedies but opium. (De Quincey, 2003: 9)

De esta linealidad narrativa se podría inferir un *relato*;<sup>35</sup> es decir, una abstracción narratológica que se infiere de una serie de “proposiciones narrativas”<sup>36</sup>, las cuales van estableciendo un patrón cronológico y causal a partir de la categoría de *discurso*. El *discurso* es la manifestación objetiva del acto comunicativo, mucho más material e identificable pero no necesariamente cronológico ni causal.

Un análisis más minucioso de la constitución del *discurso* de *Confessions*, sin embargo, demuestra que no es tan fácil abstraer dicho *relato* a partir de su concatenación de actos o sucesos en un orden estrictamente cronológico y causal. Hasta cierto punto, dichos actos y sucesos son necesarios para el establecimiento de una narración en su sentido más estricto. *Confessions* recurre a otro tipo de discurso que se basa, más bien, en una articulación de digresiones y paréntesis descriptivos y

---

<sup>35</sup> *Relato, histoire, fabula, story*, al igual que *discurso, récit, sjuzhet, text*, muestran la diversidad terminológica de las gramáticas narrativas abocadas al análisis narratológico. A pesar de las discrepancias que puedan suscitarse entre los enfoques teóricos del formalismo ruso, el estructuralismo francés, la tradición norteamericana y demás escuelas; Jonathan Culler considera que es posible sintetizar todos los enfoques:

If these theorists agree on anything it is this: that the theory of narrative requires a distinction between what I shall call ‘story’ – a sequence of actions or events, conceived as independent of their manifestation in discourse – and what I shall call ‘discourse’ the discursive presentation or narration of events

(Culler 169-170).

He decidido apegarme a la terminología de *relato* y *discurso* (como traducción de los términos de Culler del inglés, y de Gerard Genette del francés), sustituyéndolos momentáneamente por *historia* y *texto*, la terminología de Shlomith Rimmon-Kenan, en mi siguiente apartado.

<sup>36</sup> Según Shlomith Rimmon-Kenan, las proposiciones narrativas son paráfrasis que ordenan los actos o acontecimientos presentes en el *discurso* (texto) mediante un principio cronológico. Véase Rimmon-Kenan, 1989: 14.

argumentativos que muchas veces minan la lógica narrativa al punto de propiciar aquellas fallas, debilidades y desviaciones que Woolf mencionó.

A raíz de estos argumentos, se podría establecer una segunda abstracción, diferente a la linear, como patrón estructural mucho más acorde con un análisis de los modos discursivos de *Confessions*. Dicha abstracción sostiene que este texto está constituido en dos partes: una claramente autobiográfica y otra ensayística. Esta división en dos partes concordaría con lo que Lopate expone al considerar que, para su posible inserción en una antología de ensayos personales, se puede extraer de *Confessions* sus capítulos más ensayísticos, separándolos de los de contenido “autobiográfico”. Se respalda así también lo que Edward Sackville-West plantea en su biografía de De Quincey *A Flame in Sunlight, the Life and Work of Thomas De Quincey*, donde señala que la “parte narrativa” de *Confessions* fue escrita posteriormente a lo que De Quincey consideraba como su “sección onírica”:

De Quincey had, as he stated later, composed the dream section beforehand [...] the narrative section, on the other hand, was written very quickly, at the time of putting the whole together.” (Sackville West: 1974, 181)

Una división entre “dream section” y “narrative section” también concuerda con la publicación de la primera edición de *Confessions* de 1821, la cual se dividió en dos partes, siendo las “Preliminary Confessions” su primera entrega.

Esta división binaria de *Confessions*, sin embargo, no toma en cuenta lo que mencioné anteriormente de la construcción del discurso de la retórica presente en el ensayo, la cual sostendría que las “preliminary confessions”, con su prominencia del discurso narrativo, fungen como una especie de narración (*narratio*), y están subordinadas a los propósitos argumentativos del resto del texto, a la *divisio* (con su *confirmatio* y *refutatio*).

Como se mencionó en el primer capítulo, las “Preliminary Confessions”, son una especie de preliminares dentro del texto, las cuales se anuncian al inicio del ensayo:

As the youthful sufferings, which first produced this derangement of the stomach, were interesting in themselves, and the circumstances that attended them, I shall here briefly retrace them. (De Quincey, 2003: 9)

“Preliminary Confessions” está constituida por el recuento de anécdotas previas al descubrimiento del opio, las cuales, según la voz ensayística, son las razones de los malestares que requerirán de un consumo regular del mismo. Sin embargo, al terminar

las “Preliminary Confessions” y al entrar a las subsiguientes partes del ensayo, se evidencia un cambio en los modos discursivos. El hilo narrativo de actos y hechos de vida del Opiófago es sustituido por reflexiones, juicios, y por una concatenación de digresiones que no se producen como paréntesis aislados, sino que se suceden una tras otra.

En efecto, la segunda parte de *Confessions* – que consta de “The Pleasures of Opium”, de “Introduction to the Pains of Opium” y “The Pains of Opium”, la más extensa del texto – se rige por una estructura compuesta de digresiones sucesivas que imponen la, antes mencionada, “circularidad” formal compuesta por una concatenación de anécdotas, comentarios y reflexiones. Lopate plantea que la digresión es uno entre varios de los mecanismos retóricos del ensayo personal:

Another technique of the personal essay that serves both structural and comic functions is the digression. The chief role of the digression is to amass all the dimensions of understanding that the essayist can accumulate by bringing in as many contexts as a problem or insight can sustain without overburdening it. The digression must wander off the point only to fulfill it. A kind of elaboration, it scoops up subordinate themes in passing. (Lopate, 1995: xl)

Según el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, la digresión puede ser definida como una “interrupción en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado” (2004: 151). Se establece así en *Confessions* una dinámica en la que la voz ensayística parecería, como dice Lopate “divagar del punto” hasta perderse en sus elucubraciones y su sinuosa circunscripción digresiva. *Confessions* constantemente corre el riesgo de cumplir lo que Beristáin advierte sobre el abuso de la digresión: “Cuando se prolonga demasiado, rompe la unidad y puede producir un efecto de incoherencia” (2004: 151). Permítaseme presentar algunos ejemplos de la configuración digresiva en *Confessions* para ilustrar este punto.

Tras presentar la anécdota de cómo De Quincey descubrió el opio, y posterior a la inserción de una pequeña elegía acerca de los excepcionales poderes analgésicos del mismo, “The Pleasures of Opium” se centra en una serie de ponderaciones que inauguran el discurso digresivo y postergan cualquier tipo de narración concreta hasta bien entrado “The Pains of Opium”. La parataxis digresiva comienza con la siguiente aclaración:

And, first, one word with respect to its bodily effects: for upon all that has been hitherto written on the subject of opium whether by travelers in Turkey [...], or by professors of medicine writing ex cathedra, - I have but one emphatic criticism to pronounce – Lies! lies! lies! (De Quincey 2003: 44)

Según el Opiófago, es necesario contradecir las “mentiras” de los “profesores de la medicina” y las crónicas de los viajeros europeos en Turquía, en un momento histórico en el cual los conocimientos científicos acerca de los efectos del opio eran muy limitados, pero su consumo y comercio muy extendido. Es por esto que De Quincey se da a la tarea de aclarar diferencias categóricas entre narcótico y estimulante, intoxicación y alucinación, opio y alcohol, mediante anécdotas, reflexiones y argumentos: “And therefore, worthy doctors, as there seems to be room for further discoveries, stand aside, and allow me to come forward and lecture on this matter” (45). La advertencia introductoria y la desacreditación de las “mentiras” de los doctores parecerían abrir un paréntesis en la narración; sin embargo, se suscita una profusión de digresiones, aparentemente contingentes.

A partir de sus aclaraciones ante los médicos, De Quincey hila una serie de comentarios que parecerían divagar de su discusión acerca del opio. De esta forma, una comparación entre la “intelectualidad” de los opiómanos ingleses con sus contrapartes turcos conlleva a una descripción de los “placeres intelectuales” del Opiófago; es decir, los pasatiempos que regulaban la periodización del consumo de opio, con el fin de postergar algún tipo de “tolerancia” de los efectos:

No: as I have said, I seldom drank laudanum, at that time, more than once in three weeks: this was usually on a Tuesday or a Saturday night; my reason for which was this. In those days Gassini sang at the Opera: and her voice was delightful to me beyond all that I had ever heard. (2003: 50)

Esto se hila a una descripción de las actividades recreativas de opiómano que desembocan en una breve discusión acerca de la ópera y el estado de las orquestas inglesas de la época, y a la formulación de algunos breves comentarios acerca de la naturaleza del placer de la música, y de escuchar hablar a alguien en una lengua que no se entiende: “The less you understand of a language, the more sensible you are to the melody or harshness of its sounds” (2003: 51). Se menciona también como pasatiempo de opiómano las caminatas sabatinas por los mercados londinenses, y se termina el capítulo con una descripción de una escena “quietista” contemplativa en Liverpool que describe la soledad y ensimismamiento ideales para el consumo de opio:

He naturally seeks solitude and silence, as indispensable conditions of those trances, or profoundest reveries, which are the crown and consummation of what opium can do for human nature. (De Quincey: 2003: 54).

Es posible observar que “The Pleasures of Opium” recurre a un flujo más o menos libre de ejemplos, anécdotas y aclaraciones que se van desarrollando como adiciones sucesivas de comentarios, las cuales van agotando todo lo que De Quincey considera relevante escribir acerca de entender el consumo de opio: las dosis, los efectos físicos y psíquicos, su relación con las actividades diarias, sus propiedades paliativas y tóxicas, y los mitos y verdades de su consumo.

Una vez aclaradas las pugnas que De Quincey sostiene con el establecimiento médico en “The Pleasures of Opium” y de haber descrito los efectos de la ingestión de opio, se pensaría que la tendencia digresiva se eliminará en el texto y que *Confessions* continuará una narración más prototípica. Sin embargo, esto no sucede, de hecho “Introduction to the Pains of Opium” y “The Pains of Opium” continúan con la misma dinámica y tónica circundante de “The Pleasures of Opium”.

“The Pains of Opium” está compuesto por una de las secciones más “imaginativas” de *Confessions*, ya que comprende las descripciones oníricas de los sueños y pesadillas propiciados por el opio. Contrario a lo que parecería una reanudación del hilo narrativo, en realidad, este capítulo se sigue estructurando mediante digresiones; de hecho, es el capítulo más desunido de todo el ensayo. Oscila entre justificaciones detrás de lo íntimo de lo recontado y una explicación de la razón por la cual a De Quincey no le es posible dejar de consumir opio sin sufrir los síntomas de abstinencia. Se anuncia que la “narración” se retoma *in medias res*, y que se centrará en el “acmé” de los malestares del opio:

I shall now enter ‘*in medias res*,’ and shall anticipate, from a time when my opium pains might be said to be at their *acmé*, an account of their palsyng effects on the intellectual faculties. (2003: 70)

Aunque algunas de las descripciones de “The Pains of Opium” recurren a la narración, se constituyen, más bien, como una serie de viñetas estructuradas a manera de reflexiones, más que de historias, las cuales presentan sus propias digresiones y desembocan en la conclusión del ensayo. Dicha conclusión no es en sí un recuento de la manera en que De Quincey logró sobreponerse a su adicción, sino una síntesis reflexiva

acerca de la superación del hábito de consumo, superación que a pesar de lo que se menciona en *Confessions*, no fue totalmente exitosa<sup>37</sup>:

I triumphed: but think not, reader, that therefore my sufferings were ended; nor think of me as of one sitting in a *dejected* state. Think of me as one, even when four months had passed, still agitated, writhing, throbbing, palpitating, shattered; and much, perhaps, in the situation of him who has been racked. (2003: 87)

Aunque estos ejemplos no logren representar todo el colorido ni expresividad de las digresiones contenidas en *Confessions*, es posible observar, mediante los mismos, la concatenación de una serie de temas diversos y a veces dispares que, más que depender de una narración lineal o, incluso, de una lógica argumentativa del tipo monográfico, parecerían estructurarse de manera libre y espontánea. Si como se afirma en el exordio de *Confessions*, la meta del texto es autobiográfica<sup>38</sup> – el registro de un periodo de consumo en la vida del Opiófago, con sus antecedentes y consecuencias –, la manera de abordarlo a nivel estructural tiende a lo ensayístico-personal. Es así que el discurso de *Confessions* se aleja de las convenciones de la linealidad narrativa, y recurre a la “estructura que divaga” que menciona Fakundini, o lo que Lopate plantea como “circularidad”; es decir, el “darle vueltas” –como se dice de manera coloquial– a un asunto, idea, pensamiento u obsesión:

---

<sup>37</sup> Posterior a la publicación inicial de las dos primeras entregas de *Confessions* en 1821, se publicó una tercera parte en 1822 que aparece como apéndice en la primera edición en formato de libro del mismo año. Dicho apéndice señala que, a pesar de la impresión que el Opiófago pudo haber dado con respecto a su triunfo sobre su adicción, nunca hubo una mención literal de que tal haya sido el caso:

Those who have read the Confessions will have closed them with the impression that I had wholly renounced the use of opium. This impression I meant to convey, and that for two reasons: first, because the very act of deliberately recording such a state of suffering necessarily presumes in the recorder a power of surveying his own case as a cool spectator, and a degree of spirits for adequately describing it, which it would be inconsistent to suppose in any person speaking in the station of an actual sufferer; secondly, because I, who had descended from so large a quantity as 8000 drops to a small one (comparatively speaking) as a quantity ranging between 300 to 160, might well suppose that victory was in effect achieved. In suffering my readers, therefore, to think of me as a reformed opium-eater, I left no impression but what I shared myself; and, as may be seen, even this impression was left to be collected from the general tone of the conclusion, and not from any specific words – which are in no instance at variance with the literal truth. (De Quincey, 2016: 114-15)

Contrario a la conclusión de *Confessions*, su apéndice es mucho más específico en cuanto a los métodos y la manera en que De Quincey reduce su consumo de opio. La introducción a *Suspiria de Profundis* también hace mención de una recaída y un intento posterior de contrarrestar la adicción.

<sup>38</sup>Menciono que la meta es autobiográfica en concordancia con lo establecido en el *exordium* de *Confessions*, como el propósito de registrar un periodo excepcional de la vida de De Quincey. Sin embargo, debe de tomarse en cuenta que la escritura de vida en el siglo XIX y los siglos previos tuvo un propósito didáctico, el “instruir” que también menciona De Quincey en su introducción.



The essayist attempts to surround a something – a subject, a mood, a problematic irritation – by coming at it from all angles, wheeling and diving like a hawk, each seemingly digressive spiral actually taking us closer to the heart of the matter. In a well-wrought essay, while the search appears to be widening, even losing its way, it is actually eliminating false hypotheses, narrowing its emotional target and zeroing in on it. (Lopate, 1995: xxxviii)

El “rodear algo”, “acercarse desde diversos ángulos”, “envolverlo mediante espirales digresivas”, y el “perder el camino al ensanchar la búsqueda”, que menciona Lopate, es justo la dinámica que se adopta en *Confessions*. Es su “método no metódico” conformado por oscilaciones que se distancian y acercan a su objeto, abordándolo desde distintos ángulos.

De Quincey mismo explicaría que esta manera de proceder se debe a que: “My way of writing is rather to think aloud, and follow my own humours, than much to consider who is listening to me” (De Quincey, 2003: 69). Al tratar de definir su manera de escribir, el Opiófago toca un punto clave con respecto al entendimiento de la forma del ensayo personal: el escribir como si se “pensara en voz alta” alude tanto a su relación con el pensamiento (la capacidad de raciocinio y juicio), como del papel de la oralidad en su comunicación. Es así que sobresalen dos conceptos importantes presentes en la configuración ensayística personal: su simulación de monólogo, al igual que de diálogo.

De la intimidad de lo personal, lo monológico, se desprende lo dialógico de su comunicabilidad “en voz alta” (*aloud*). De esta manera, el uso de la digresión se basa justamente en una simulación escrita de una “dinámica conversacional” que presenta un aparente patrón de oralidad desenfadada, y la cual une temas diversos y dispares, confidencias y meditaciones carentes de una estricta disposición formal: “The conversational dynamic – the desire for contact – is ingrained in the form, and serves to establish a quick emotional intimacy with the audience” (Lopate, 1995: xxv).

Por lo tanto, la manera de escribir del ensayo personal está unida, en primera instancia, a la representación escrita del fluir del “monólogo interno” de una consciencia dada en su ejercicio de pensar un tema, predisponiéndose a un receptor/lector poco pasivo y dispuesto a responder a la “quick emotional intimacy” del ensayista, mediante un diálogo. Sin embargo, lo que se presenta mediante la escritura ensayística no es el flujo de pensamiento en sí, sino una simulación de dicho flujo, cargada ya de una retórica inherente a todo acto de comunicación, y específica a las particularidades de la escritura más que del pensamiento.

Esto tiene que ver con lo que Paul Ricoeur denomina la “dialéctica del acontecimiento y el significado”, que es la dialéctica que se establece entre la experiencia de vida de un individuo, su “acontecimiento”, y la posibilidad de comunicar dicha experiencia a otros individuos en “significado”. Explicado en otros términos: se refiere a la posibilidad – a la vez que imposibilidad – de representar experiencias y pensamientos particulares de un individuo a otro individuo distinto, a través de la escritura y la palabra hablada:

Lo experimentado por una persona no puede ser transferido íntegramente a alguien más. Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir del pensamiento no puede ser transferido como tal a otro fluir de pensamiento. Aún así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal y como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público. La comunicación en esta forma es la superación de la no comunicabilidad radical de la experiencia vivida tal como fue. (Ricoeur, 2003: 30)

Afirmar que “la experiencia tal como es experimentada, vivida” es privada, pero su significación y sentido<sup>39</sup> “se hace público”, problematiza el contenido autorreferencial de la autobiografía y el ensayo personal, ya que la temática de ambos tiende a abordar justo aquello que, según Ricoeur, es incomunicable: la experiencia “individual” y “privada”.

Si bien la biografía representa una vida en tercera persona, y la autobiografía una autonarración en primera, el ensayo personal representa esa misma primera persona, en su faceta intelectual más íntima, privada e individual. El ensayo personal representa – o por lo menos intenta – ese “fluir de pensamiento” que menciona Ricoeur y que considera incomunicable, que es también la escritura del “thinking aloud” de De Quincey.

Concuerdo con Ricoeur en que el flujo de pensamiento como tal no puede ser “transferido” y, por lo tanto, no puede presentar una “objetividad” como tal. Sin embargo, así como la biografía se apega a una convención que dicta que los hechos presentados son el resultado de una recopilación minuciosa y comprometida de hechos

---

<sup>39</sup> Ricoeur establece una diferencia entre “significado” y “sentido”, con base en su teoría de los “niveles de entendimiento”. Un mensaje produce un significado, y una interpretación un sentido. Sin embargo, en esta parte de su texto, donde escribe acerca de la “dialéctica del acontecimiento y el significado”, sostiene que utilizará ambos términos indistintamente hasta explicar su diferencia más adelante. He decidido, igualmente, utilizar los términos indistintamente, ya que no afectan lo expuesto en mi propio análisis. Véase el capítulo “El lenguaje como discurso” de *Teoría de la interpretación* en la lista de obras citadas.

históricos, el ensayo personal tiene sus propias convenciones que radican en retratar de la manera más íntima posible el monólogo (diálogo) de una consciencia, para lo cual debe recurrir a una serie de recursos lingüísticos y retóricos: la supuesta falta de estructura y maleabilidad formal, los saltos entre temas, las digresiones y la inserción de anécdotas y reflexiones.

Esto confirma la importancia intrínseca que la forma del diálogo tiene en el ensayo personal, en lo que Lopate identificaría es su “conversational approach”:

In its preference for a conversational approach, the personal essay shows its relationship to the dialogue, an ancient form going back to Plato. Both forms acknowledge the duality, or rather the multiplicity, of selves that human beings harbor. “It is natural to enter into dialogues with others,” writes the critic Stuart Hampshire, “because it is natural to enter into disputes with oneself. The mind works by contradiction.” Personal essayists converse with the reader because they are already having dialogues and disputes with themselves. (Lopate, 1995: xxiv)

Lo que Lopate afirma, citando a Stuart Hampshire, de que “la mente funciona mediante contradicciones” es crucial para entender la dinámica inherente al monólogo, o mejor dicho, diálogo interno del ensayista personal.

En su acepción más básica, la *contradicción* presenta dos términos que se niegan mutuamente y generan un absurdo o falsedad que sólo puede ser resuelto siendo uno de los términos verdadero y el otro falso. De manera similar, la *contrariedad* presenta dos términos que, aunque se nieguen mutuamente, como sucede en la contradicción, ambos pueden ser falsos. El acto de contradecir y contrariar opone puntos de vista discordantes que al negar y afirmarse, sin resolver su oposición o contrariedad, propicia un impasse en el desarrollo de la argumentación. Se genera así una tensión o, por lo menos, una sensación de inconsistencia en el texto. De esta forma, el ensayo puede presentar puntos de vista contradictorios y contrarios en su construcción; que son los diálogos y disputas internas que suceden donde se esperaría que existiera un punto de vista monológico, único y consistente.

Pudiera ser que en *Confessions*, las contradicciones y contrariedades sean componentes de lo que Barry Milligan identifica como los antes mencionados “propósitos conflictivos”. Quizá los “propósitos conflictivos” son en realidad “propósitos contradictorios”, es decir, el resultado de la multiplicidad de voces, y sus respectivos propósitos dialogando y disputando en una forma de escritura que lo permite y fomenta. De esta manera, los “propósitos conflictivos” que se establecen entre lo narrativo (autobiográfico) y lo argumentativo (ensayístico personal) de *Confessions*,

podrían no presentar un conflicto sino una “contradicción”, la cual establece un diálogo constante entre el narrar y comentar – aludiendo de nuevo a este concepto de Weinberg –, y cuya finalidad no es en sí construir una historia, sino representar (auto-representar) la intimidad y personalidad del Opiófago a través de una interpretación de su historia personal y su consumo de drogas.

Por lo tanto, las contradicciones que componen *Confessions* pueden considerarse particularidades intrínsecas del género ensayístico mismo, las cuales no necesariamente son indicativo del capricho o del descuido en su desarrollo. El uso de la contradicción y la contrariedad no minan el desarrollo discursivo en el ensayo ya que, como menciona Theodor W. Adorno:

La fácil flexibilidad del curso de los pensamientos del ensayista le obliga a una mayor intensidad que la del pensamiento discursivo, pues el ensayo no procede, como éste, ciega y automáticamente, sino que a cada instante tiene que reflexionar sobre sí mismo. Por supuesto, esta reflexión no se extiende solamente a su relación con el pensamiento establecido, sino en la misma medida también a la relación con la retórica y la comunicación. (Adorno, 2003: 33)

Adorno es explícito en señalar la importancia de lo persuasivo en la constitución formal y lingüística del ensayo. Asimismo, al señalar que el ensayo elabora una reflexión acerca de su “relación con el pensamiento establecido”, se enfatiza su postura no convencional a nivel del desarrollo de sus razonamientos, de su argumentación que no por privilegiar el uso de la contradicción, el diálogo y la contrariedad, se entregan a lo ilógico y fortuito en su escritura, ya que:

El ensayo no se encuentra en simple oposición al procedimiento discursivo. No es ilógico; él mismo obedece a criterios lógicos en la medida en que el conjunto de sus proposiciones tienen que ajustarse consistentemente. No pueden quedar en meras contradicciones, a menos que se fundamenten como pertenecientes al asunto. Sólo que el ensayo desarrolla los pensamientos de modo distinto a como lo hace la lógica discursiva. Ni los deduce de un principio ni los infiere de observaciones individuales coherentes. (2003: 32-33)

Al tomar en cuenta lo que Adorno opina, se puede afirmar que el ensayo no depende del establecimiento de inferencias lógicas a partir de premisas dadas (deducción); ni del razonamiento de abstracciones generales a partir de instancias particulares (inducción). Sin embargo, aunque el ensayo no dependa directamente de los instrumentos de la “lógica discursiva” para establecer su argumentación, sí lo hace a través de los *entimemas* y *ejemplos* de la retórica. Los entimemas, lo que Aristóteles en

su *Retorica* definió como el “silogismo retórico”, y los ejemplos, lo que llamó “inducción retórica”, tienen como finalidad convencer de la validez de los argumentos, no sólo desde una postura de lo necesario, sino de igual forma desde lo probable y contingente, ya que su finalidad es persuadir acerca de la relevancia de un punto de vista dado. De esta forma, los “criterios lógicos propios” del ensayo son, en sí, los de la retórica más que los de la lógica.<sup>40</sup>

Al observar la construcción y composición retórica del ensayo con base en el uso de entimemas y ejemplos, es posible constatar que éste no necesariamente presenta una serie de premisas vinculadas bajo lo que podría considerarse el patrón de menor a mayor deductivo cartesiano, el cual depende de una serie de proposiciones concatenadas en silogismos, y subordinadas a una inferencia que organiza el desarrollo de temas y subtemas, hipótesis y tesis, como pasos identificables en una metodología lógico-formal rigurosa de razonamiento, una que requiere de:

Conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos, e incluso suponiendo un orden entre los que no se preceden naturalmente.<sup>41</sup> (Descartes, 2009: 50-51)

Contrario a este procedimiento cartesiano, lo que el ensayo hace es que: “Coordina los elementos en lugar de subordinarlos; y lo único conmensurable con los criterios lógicos es la quintaesencia de su contenido, no el modo de su exposición” (Adorno, 2003: 33).

En su constante reflexión sobre su comunicabilidad y retórica, al igual que en su modo de pensar, el ensayo debe de ser capaz de formular patrones entimemáticos y

---

<sup>40</sup> En su *Retórica* Aristóteles afirma que en la lógica (lo que Aristóteles llamó “dialéctica”), los silogismos e inducciones establecen “razonamientos válidos” con el fin de establecer verdades; en cambio, en la retórica, los entimemas y ejemplos tienen como fin convencer a una audiencia o receptor de la sensatez de lo expuesto en el discurso forense, jurídico y epidíctico. Mientras que la lógica depende en muchas instancias del establecimiento de lo *necesario* como un valor de verdad absoluto, la retórica trabaja no sólo con lo necesario, sino también con lo *probable* y *contingente*, ya que la finalidad de la retórica es persuadir: convencer de tomar una decisión o acción particular, que no necesariamente establecen un valor de verdad absoluto (necesario). Para la retórica clásica, los *ejemplos* son unidades inductivas de razonamientos que buscan probar la legitimidad del punto de vista del orador y de su discurso; y los *entimemas*, compuestos de probabilidades y signos, son inferencias que dictan el rumbo a tomar o evitar con respecto a una cuestión dada. Para un tratamiento más a profundidad del entimema y el ejemplo véase Aristóteles *Retórica* 1356<sup>a</sup>, 1358<sup>a</sup>.

<sup>41</sup> Descartes plantea en su *Discurso del método* que la indagación metafísica y científica debe de ir de los conocimientos simples a lo cada vez más complejo, de manera sucesiva. Cabe mencionar, a manera de dato curioso, que el *Discurso del método* –con su introspección íntima y privada, se asemeja más a un ensayo personal que a un tratado filosófico.

ejemplificativos que no siempre son el “modo de exposición” lógico-formal; y si lo son, éstos deben de ser capaces de adaptarse a las circunstancias persuasivas del discurso y sujetarse a la dialéctica de la conversación y de la discusión “con uno mismo”, que es el patrón del ensayo, en especial del ensayo personal.

Al tratar de definir su propia escritura y sus propósitos como autobiógrafo y ensayista – y a manera de advertencia ante las posibles críticas a su estilo por parte de sus lectores – De Quincey presentó, en *Suspiria de Profundis*, sus propios planteamientos acerca de su “comunicabilidad y retórica” con respecto a *Confessions*. De Quincey describe el curso de su narrativa, divagadora, intrincada y digresiva, a través de la imagen y metáfora del caduceo, que él asocia con una planta compuesta de ramificaciones y brotes que se enredan y amontonan en simbiosis o como parásito sobre un árbol o tronco muerto, árido y estéril:

On the same principal I tell my critic that the whole course of this narrative resembles, and was meant to resemble, a *caduceus* wreathed about with meandering ornaments, or the shaft of a tree's stem hung around and surmounted with some vagrant parasitical plant. The mere medical subject of the opium answers to the dry withered pole, which shoots all the rings of the flowering plants, and seems to do so by some dexterity of its own; whereas, in fact, the plant and its tendrils have curled round the sullen cylinder by mere luxuriance of *theirs*. (De Quincey, 2003: 96)

De Quincey equipara su escritura con los brotes y flores de un ente botánico vivo y frondoso, en oposición a una segunda imagen, la del “tronco seco y marchito”, al cual se le ha sobrepuesto la enredadera epífita de la narrativa de De Quincey. El tronco representa, según De Quincey, “el simple tema médico”, la presentación de los hechos “fisiológicos” del tema del consumo de opio, no sólo desde una perspectiva médica, sino de la presentación concisa de lo sucedido en su vida. Para De Quincey, las digresiones y paréntesis, sobrepuestos como andamio en el tronco marchito, son el “verdadero objetivo” de las confesiones de opio, como se lee a continuación:

The true object in my ‘Opium Confessions’ is not the naked physiological theme – on the contrary, *that* is the ugly pole, the murderous spear, the halbert – but those wandering musical variations upon the theme – those parasitical thoughts, feelings, digressions, which climb up with bells and blossoms round about the arid stock; ramble away from it at times with perhaps too rank a luxuriance; but at the same time, by the external interest attached to the *subjects* of these digressions, no matter what were the execution, spread a glory over incidents that for themselves would be – less than nothing. (2003: 97)

Las descripciones de De Quincey establecen así analogías de su escritura digresiva con los brotes del crecimiento de entidades orgánicas que no presentan un patrón estructural lineal y consecucional de crecimiento, sino de rizoma y simultaneidad; a fin de cuentas, de la circularidad de la digresión que Lopate menciona es característica del ensayo. De esta forma, su escritura parece exceder toda contención y limitación, aquello que Adorno calificaría de “jurisdicción” (Adorno, 2013: 12), como sucede con la enredadera que crece y se desborda aleatoriamente sobre el tronco marchito, al grado de simular ser un brote.

Para Adorno, el ensayo surge a partir de “lo anteriormente formado” (2003:12) y “sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho” (12). De Quincey parecería anteceder esta afirmación con la imagen del tronco que representaría eso “anteriormente formado” y “ya hecho”, lo cual en *Confessions* serían los datos fisiológicos del consumo de opio, sobre los cuales las digresiones brotan y se multiplican en una dinámica caótica y exuberante de la planta de la escritura ensayística; la cual teje sus redes superficiales de crítica, comentario, opinión, reflexión, aforismo y máxima, y cuyos brotes y ramificaciones: “spread a glory over incidents that for themselves would be – less than nothing” (De Quincey, 2003: 97).

Como menciona De Quincey, esos “pensamientos, sentimientos y digresiones parasitarios que escalan con flores y brotes sobre el tronco árido” podrían, de cierta manera, considerarse lo que Adorno describe como “caótico, lúdico, ocioso, sin principio ni fin” (Adorno, 2003: 12) de la escritura ensayística, una escritura compleja e intrincada de lectura demandante, que permite a su escritor una libertad de género sin par.

De Quincey está convencido de que sus digresiones y preámbulos, aquello que Woolf criticaría como lo “fallido” de su exposición narrativa son justo lo que dan vida y sentido a su escritura. Él admite que sus licencias digresivas pueden “ramble away with too rank a luxuriance” (De Quincey, 2003: 97) y, por lo tanto, está consciente de la condición digresiva de su escritura, condición que, como se ha venido discutiendo, es central a *Confessions* y común a la escritura ensayística. Sin embargo, para De Quincey dicha condición digresiva es la que otorga originalidad, riqueza y colorido a su prosa misma, una que busca alejarse lo más posible de la impersonalidad de los discursos médicos y científicos acerca del opio, a través de lo personal e íntimo del ensayo.

### CAPÍTULO III: Caracterización, autobiografía y ensayo

Además de plantear problematizaciones en cuanto al análisis de sus componentes estructurales, *Confessions of an English Opium-Eater* también lo hace a nivel de su caracterización. Por lo tanto, la complejidad de este ensayo no sólo se debe a su objeto de estudio – al tema de su argumento – sino a su sujeto, es decir, a su construcción autorreferencial de De Quincey como el Opiófago inglés.

Debido a la naturaleza autorrepresentativa de ensayos como *Confessions*, al señalar un tema como eje central de su desarrollo, simultáneamente se señala hacia quién o qué está llevando a cabo dicho desarrollo y a su manera muy particular de ahondar, investigar, y pensar su tema: “La primera y gran mediación entre el asunto y el lector resulta ser el autor: todo ensayo remite siempre a la perspectiva del sujeto y su capacidad de juicio” (Weinberg, 2001: 15). Por lo tanto, la “espontaneidad” y la supuesta “falta de forma” que presenta la escritura de *Confessions*, no sólo es una manera particular de presentar un argumento, sino también la calculada forma en que De Quincey se representó a través de la exaltada “capacidad de juicio” del Opiófago. Phillip Lopate define esto como “una estrategia” del ensayo personal que sirve para caracterizar a su autor, a través de una “apariencia de espontaneidad no estudiada”: “Their supposed formlessness is more a strategy to disarm the reader with the appearance of unstudied spontaneity than a reality of composition” (Lopate, 1995: xxxviii).

Como se mencionó en el apartado anterior, de acuerdo con Lopate, una de las funciones de la digresión en el ensayo personal es de tipo humorístico. Esto no indica que exista un uso de un lenguaje cómico en este tipo de ensayos, sino señala la presencia de una voz que se opone a la “seriedad” del discurso lógico formal, y se presenta ligera y desenfadada. La “comicidad” de su retórica digresiva constituye una voz cuya sinceridad e indiscreción se manifiesta directa y sin estrategias discursivas en exceso rigurosas; hábil, hasta cierto punto, para abordar temas que pueden desembocar en tristeza y melancolía desde una perspectiva optimista y jocosa, sujeta a un patrón conversacional de diálogo por encima de uno instrumental de escritura argumentativa.

I have a very reprehensible way of jesting at times in the midst of my own misery: and, unless when I am checked by some more powerful feelings, I am afraid I



shall be guilty of this indecent practice even in these annals of suffering or enjoyment. (De Quincey, 2003: 44)

La caracterización del Opiófago se consolida de este modo, no sólo a partir de una narración de vida, sino además, a través de su construcción como punto de vista; es decir, como una voz ensayística constituida por su muy particular manera de recontar episodios autobiográficos e interpretarlos. En consecuencia, De Quincey va construyendo la caracterización de sí mediante un discurso autobiográfico que revela a la vez que esconde, una postura oblicua entre la “confesión total” (*warts and all*) – que Milligan menciona con respecto a Rousseau (Milligan, 2003: xv) –, y una caracterización que omite y disimula a De Quincey bajo el seudónimo del “Opiófago inglés”.

De esta manera, la caracterización del Opiófago como auto-representación, hasta cierto punto, “libre” de De Quincey se construye entre elipsis e hipérbole; es decir, entre lo que se omite a través de los silencios que pueden generar un enigma, y lo que se exalta de sus cualidades intelectuales, como se puede apreciar en la siguiente cita:

For my own part, without a breach of truth or modesty, I may affirm, that my life has been, on the whole, the life of a philosopher: from my birth I was made an intellectual creature: and intellectual in the highest sense my pursuits and pleasures have been from my school-boy days. (2003:4)

Como se mencionó anteriormente, *Confessions* se publica por primera vez de manera anónima. Este hecho otorga a su escritor mayor libertad de caracterización ya que el Opiófago, desprovisto inicialmente de un sujeto físico que responda a lo escrito, es libre para asirse como construcción ficcional, o para revelar secretos sin padecer represalias y condenas morales. Esto se presta a una dinámica muy particular, ya que conforme se va revelando quién es la pluma detrás del Opiófago – y las ediciones subsiguientes del ensayo llevan la firma del mismo –, De Quincey “explota” la fama de su personaje, a la vez que debe defender la “autenticidad” del mismo.

La exaltación de los placeres y propósitos de “filósofo y criatura intelectual”, también sirven otro propósito de caracterización; ya que deben alejar al Opiófago inglés de posibles acusaciones de comportamientos disolutos y moralmente reprochables de vicio y exceso, además de argumentar a favor de una supuesta superación exitosa de su adicción:

If opium-eating be a sensual pleasure, and if I am bound to confess I have indulged in it to an excess, not yet recorded of any other man, it is no less true, that I have struggled against this fascinating enthrallment with a religious zeal,

and have, at length, accomplished what I never yet heard attributed to any other man. (2003:4)

En un nivel retórico, este juego entre revelación y encubrimiento fue muy productivo, ya que De Quincey logró crear un efecto de curiosidad entre sus lectores contemporáneos a través del juego de lo explícito y lo implícito, de lo que reveló y lo que escondió de sí.

Todos estos aspectos de la caracterización de De Quincey pueden dar pie a una formulación de cuestionamientos con respecto al papel que dicha entidad literaria al igual que testimonial, construye de sí a lo largo de su texto. Remitiéndome nuevamente a los conceptos de “acontecimiento” y “significación” de Ricoeur, se podría plantear, por lo tanto, la siguiente pregunta: ¿Entre el *acontecimiento* de una existencia, o de un “flujo de pensamiento”, y la producción escrita y transmisión de su representación en *significado*, cómo es que las distorsiones o modificaciones creadas con fines retóricos alteran la manera de auto-representar a un sujeto “real” (real, en el sentido de su acontecimiento como manifestación física e histórica)? ¿Acaso la manera en que De Quincey se representó como el Opiófago en *Confessions* alteró de manera significativa la presentación verídica de sí mismo con fines retóricos?

Caracterizar es parte de la “estrategia discursiva de la descripción”<sup>42</sup>, y al igual que ésta puede determinar los atributos de alguien en el ensayo y la autobiografía, también lo hace con respecto a los personajes de los textos de ficción. Los textos autorreferenciales anclan la caracterización – aunque sea de manera parcial – a un ente objetivo, los de ficción, en cambio, lo hacen principalmente a la imaginación de un autor. A pesar de esta diferencia ontológica<sup>43</sup>, las estrategias de autocaracterización, tanto en los personajes de una novela o un cuento en primera persona, como de los sujetos de la autobiografía – y en menor medida de las voces del ensayo –, tienden a ser las mismas, o por lo menos, son muy similares.

La caracterización se construye mediante la determinación de atributos particulares de comportamiento contenidos en el entramado textual, y según Schlomith Rimmon-Kenan, estos: “can be described in terms of a network of character traits[...]by assembling various character indicators distributed along the text-continuum and, when necessary, inferring the traits from them” (1989: 59). A partir de dichos “indicadores de

---

<sup>42</sup> Siendo las otras estrategias: narración, diálogo, monólogo y argumentación. Ver la definición de “descripción” en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin.

<sup>43</sup> Ontológica en cuanto al origen de la entidad que los determina, como ser existente o ser construido en la imaginación.

carácter” que conforman las “redes de rasgos de personalidad”, la caracterización construye al personaje como un compuesto producto de las categorías narratológicas de *texto/relato*;<sup>44</sup> es decir, producto simultáneo del *discurso* y de la referencia de dicho discurso: de su dimensión conceptual abstracta producida por el *relato*.

Dentro del *texto*: “characters are inextricable from the rest of the design” (1989:59), y son en sí los “indicadores” y las “redes de rasgos” mencionados anteriormente. Sin embargo, dichos indicadores y redes van construyendo una imagen del personaje que, aunque es totalmente dependiente de lo que se plasma en el texto mismo, son un constructo mental, una imagen abstracta, que representa al personaje y que son ya del dominio del *relato*: “In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are – by definition – non (or pre-) verbal abstractions, constructs” (Rimmon-Kenan, 1989: 33).

A nivel de *texto*, las estrategias retóricas y discursivas de la caracterización son las mismas para la autobiografía y la novela en primera persona. Las dos pueden presentar diálogos internos y una focalización considerablemente personal e íntima como parte de su autocaracterización. Es en el *relato*, por lo tanto, donde se determina si un personaje dado es una abstracción que nunca sucedió en la realidad empírica-objetiva, o si es el remanente de un acontecimiento, de alguien que sí existió materialmente.

Es justo en esta dimensión abstracta de *relato*, donde se da el origen extra-textual (“pre-textual” para Rimmon-Kenan) objetivo de los sujetos autorreferenciales, o imaginativo de los personajes de ficción. Es decir, en el caso de los textos autorreferenciales, su origen objetivo se inscribe como la abstracción de una persona que se describe en el *texto* mediante las estrategias de caracterización. Y en el caso de los personajes de ficción, su caracterización se basa en una imagen mental que, aunque bien puede haber sido influida en la manera de describirse por los rasgos de algún ser que sí existió, son prioritariamente producto de la imaginación de un autor y de la reconstrucción, por parte del lector.

La autocaracterización, por lo tanto, tiende a ser un compuesto de factores tanto imaginativos como referenciales, que se plasman de manera indistinta. Reitero que esto puede suceder por motivos persuasivos o por simple olvido y distorsión de la percepción de lo acontecido. En consecuencia, toda caracterización de un

---

<sup>44</sup> Las categorías de *texto/relato* (*text/story*) son el equivalente de Rimmon-Kenan a *relato* y *discurso*, que utilicé anteriormente.

acontecimiento, dentro de los textos autorreferenciales, no estará exenta de recurrir a un uso de lo imaginativo en la construcción de sí; de la misma manera que todo personaje imaginario no es completamente autónomo de todo indicio de referencialidad ante el mundo objetivo, por más mínimo que éste sea.

En el ámbito de su valoración como texto autorreferencial, se puede señalar que la caracterización de De Quincey como el Opiófago dependió de factores que fueron producto no sólo de la recopilación de sus experiencias de opiómano, sino también de probables alteraciones con fines persuasivos de exaltación de su persona y justificación de su consumo desmedido de láudano. Esto ha dado pie a una serie de pugnas con respecto a la autenticidad del contenido de *Confessions*, ya que no es posible discriminar los componentes netamente testimoniales de aquellos que De Quincey tomó prestados, o se imaginó y presentó como verídicos en su texto. Esto apunta a que la auto-caracterización de De Quincey como el Opiófago, bien podría no estar exenta de modificaciones retóricas.

Estas problemáticas entre testimonio y caracterización han propiciado una serie de investigaciones y conjeturas entre los especialistas. A manera de ejemplo se puede mencionar los trabajos que Robert Morrison y Karen M. Lever han escrito con respecto a la auto-construcción de De Quincey en *Confessions*. Ambos proponen que ésta va más allá de la mera recopilación de anécdotas e identifican una serie de factores biográficos e intertextuales que sugieren la manipulación (incluso usurpación en el caso de Morrison), de atributos y características ajenas a las experiencias de vida de De Quincey.

En su artículo *De Quincey and the Opium-Eater's Other Selves*, Robert Morrison afirma que De Quincey tuvo como finalidad en *Confessions* hacer una especie de construcción autorreferencial, la cual explotó a lo largo de su carrera como ensayista con fines de lucro y renombre:

When Thomas De Quincey created the 'English-Opium-Eater', he created one of the most marketable and influential fictive constructs of the Romantic era, and over the course of his long career he was both exploiter and victim of his popularity. The Opium-Eater construct is the result of De Quincey's longstanding interest in the rhetorical manipulation of identity and 'character'.  
(Morrison, 2001: 87)

A su vez, dicha construcción fue también explotada por otros escritores, quienes se aprovecharon de la popularidad del Opiófago inglés para impulsar sus propias obras.

De acuerdo con Morrison, el “interés a largo plazo con la manipulación retórica de la identidad y caracterización” de De Quincey, lo llevó a crear a su *alter ego*, el Opiófago, a imagen y semejanza de Samuel Taylor Coleridge: “De Quincey created the Opium Eater in Coleridge’s image” (2001: 89). La intención de utilizar la imagen de Coleridge, según Morrison, se remonta a la juventud de De Quincey, en específico a su lectura, en 1799, de las *Lyrical Ballads*, que De Quincey describió como: “The greatest event in the unfolding of my own mind” (2001:89).

Es así que De Quincey menciona de manera explícita la centralidad que Coleridge tendrá en la caracterización de sí mismo: “In his 1803 Diary De Quincey asks himself explicitly, ‘What shall be my character?’ and then places Coleridge at the centre of his especulations” (2001: 89). Una vez que llega el momento de escribir *Confessions* en 1821, De Quincey nuevamente recurre a la imagen de Coleridge como prototipo de su Opiófago inglés:

When he came to write his Confessions in 1821 De Quincey had made no impression on the public mind, and he seems again to have asked himself the crucial question, ‘What shall be my character?’ His response, not surprisingly, was the same as it had been in his 1803 Diary, for he again placed Coleridge at the centre of his especulations. (Morrison 2001: 89)

Morrison afirma que De Quincey no copia a Coleridge sólo por capricho, sino porque éste asentó un precedente entre el público lector de la época, de lo que buscaba caracterizar con el Opiófago inglés. Prosigue Morrison:

By 1817, Coleridge had placed the blueprint of the Opium-Eater before the public. In the *Confessions*, De Quincey usurped this construct, modified it according to his own experience, and then sold it to the public with a marketing savvy that Coleridge was unable to match. (2001: 90)

Una vez que se publica *Confessions*, se convierte en un éxito editorial al punto de que: “The impact of the Confessions on the magazine world and beyond was immense” (2001: 87), la asociación entre Coleridge y el Opiófago se vuelve recurrente en la recepción y crítica del texto, en modos que tal vez fueron contraproducentes para la credibilidad de De Quincey:

Crabb Robinson called the *Confessions* ‘a fragment of autobiography in emulation of Coleridge’s diseased egotism’, and Edgar Allan Poe told his publisher that the Confessions were ‘universally attributed to Coleridge’. (2001: 90-91)

Es innegable que De Quincey se interesó por la “manipulación retórica” de su identidad y caracterización en *Confessions*. Dicha “manipulación” señala que, de cierta manera, lo autobiográfico – el recuento de vida – pudo haber pasado a segundo término con respecto a la caracterización misma; es decir, a la construcción de una voz, la voz del De Quincey ensayista-personal, a través de su *alter ego* de Opiófago inglés.

Sin embargo, dicha “relegación” evidenciaría una tensión entre autobiografía y autoconstrucción a lo largo del texto, ya que no es posible negar tajantemente que *Confessions* no haya tenido intenciones autobiográficas y que sólo presentara una caracterización artificiosa. Confesar conlleva un acto de revelar la verdad, aunque sólo sea en principio, no de modificarla con fines persuasivos. La tensión entre autobiografía y autoconstrucción creó una polémica constante alrededor de la originalidad, certeza y veracidad del contenido de *Confessions*, y de las expectativas que se tenían de este texto como un recuento de vida.

Tal vez sea necesario buscar otro tipo de respuestas a la problematización de la caracterización en *Confessions*, aunque dichas respuestas no necesariamente logren convencer de manera contundente, acerca de la veracidad de lo recontado por parte de De Quincey, e incluso asuman una postura aún más radical. En su artículo “De Quincey as Gothic Hero: A Perspective on *Confessions of an English Opium-Eater* and *Suspiria de Profundis*”, Karen M. Lever plantea que De Quincey conformó una caracterización de sí a través de la figura del héroe gótico: “De Quincey presents himself in contradictory guises which remain in tension, exposing an unresolved conflict based on his unacknowledged attraction to the idea of himself as Gothic hero” (Lever, 1979: 332). De esta forma, Lever menciona otro aspecto de la caracterización del Opiófago, que ésta se basa en una construcción a partir de los hábitos de lectura de De Quincey, de su gusto por las novelas góticas, y su influencia romántica germana: “It is well known that Milton, the German Romantics, and such Gothic tale-tellers as Anne Radcliffe were enjoyed and imitated by De Quincey” (1979: 334).

Sea que la influencia de De Quincey proviniera de un conocido suyo como Coleridge, o de intertextualidades literarias, para Lever el Opiófago es una autoconstrucción que evidencia un hecho inevitable: que lo imaginario y lo ficcional pueden influir en la conformación de los textos de autorreferencialidad “modificando”, de cierta manera, la autorreferencialidad misma.

All autobiographers create a fictionalized self. In De Quincey's case, the word *fiction*, when used in speaking of the fictionalized self, is specially resonant, since one of the selves he presents, the Byronic or the Gothic hero, is a composite of previous and contemporaneous ambient literary characters – a cliché, in fact. (1979: 332)

Según Lever, si se ratifica la autoconstrucción del Opiófago con base en elementos ficcionales, se clarifican muchas de las “confusiones y contradicciones” que se le han atribuido a la trama y configuración de *Confessions*: “A clear view of this character-type as it underlies De Quincey's autobiographical writings aids an understanding of the confusions, contradictions, and apparently arbitrary choices which might baffle even the most sympathetic reader of his works” (1979: 332). Lever rastrea los orígenes del Opiófago a una serie de figuras y arquetipos literarios que nutrieron la figura del héroe romántico y el héroe gótico, figuras como Prometeo, Fausto, el Satán de Milton, el judío errante y, de manera más contemporánea a De Quincey, Manfred.

Este legado intertextual hace del Opiófago un protagonista que se sitúa entre lo racional y lo sensible: “The opium-eater as Gothic Hero, then, is a brilliant thinker who also experiences emotion in its primal intensity” (1979: 338). De esta manera, a través de la valoración del genio romántico, De Quincey encarna un filósofo con tendencias poéticas, un ente que equilibra sus facultades intelectuales con sus capacidades intuitivas:

[...]The reader will find that the Opium-eater boasteth himself to be a philosopher: and accordingly, that the phantasmagoria of *his* dreams (waking or sleeping, day-dreams or night-dreams) is suitable to one who in that character,

Humani nihil a se alienum putat.

For amongst the conditions which he deems indispensable to the sustaining of any claim to the title of philosopher, is not merely the possession of a superb intellect in its *analytic* functions [...] but also on such a constitution of his moral faculties, as shall give him an inner eye and power of intuition for the vision and mysteries of our human nature. (De Quincey, 2003: 7-8)

No sería demasiado contradictorio conjuntar la tesis de Morrison y la de Lever, para así argumentar que De Quincey creó al Opiófago como un compuesto basado no sólo en sus experiencias personales, sino también en su relación con amigos y contemporáneos, y en sus lecturas literarias y filosóficas; en este aspecto, la influencia de Coleridge fue, ante todo, una literaria y no sólo personal.

Aunque Lever sí llega a mencionar de manera sucinta que *Confessions* representa las experiencias personales de De Quincey, está implícito que considera este texto, al igual que a *Suspiria De Profundis*, como obras principalmente de ficción. Al argumentar que “All autobiographers create a fictionalized self”, Lever problematiza el propósito referencial de la autobiografía y reitera una de sus críticas más comunes, la de su veracidad. Como escribe Cuddon en su definición de autobiografía para el *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*: “An autobiography may be largely fictional. Rousseau’s *Confessions* (published posthumously in 1781 and 1788) are a case in point. They are unreliable as literary truth; they have a different literary value” (Cuddon, 1998: 63).

Afirmar que la autobiografía tiene un “valor literario distinto” parecería otorgarle mayor libertad de maniobra entre lo verídico y lo imaginario, pudiendo así incorporar tanto elementos referenciales como ficcionales en su autoconstrucción y presentar mayor libertad de experimentación literaria y estética; esto sin embargo, es en detrimento de su utilidad de crónica o testimonio. *Confessions* ejemplifica justamente lo que Cuddon quiso aseverar acerca de la naturaleza ficcional y la falta de confiabilidad de la autobiografía, ya que no es posible negar de manera tajante que exista una serie de inconsistencias, contradicciones y arreglos teleológicos que parecerían problematizar cualquier aserción de la veracidad de este texto.

La autobiografía pareciera manifestar de manera más transparente que otras modalidades narrativas referenciales (como la biografía, la novela histórica, la crónica, el reportaje y el artículo periodístico) las dificultades y “caprichos” a los que se enfrenta todo relato que depende de la memoria y el registro del pasado, como fuentes primarias. Entre lo sucedido, lo que Ricoeur denomina *acontecimiento*, y su significación escrita u oral, hay toda una serie de subjetividades, manipulaciones, interpretaciones y omisiones que ponen de manifiesto que narrar los hechos en pretérito de una vida no es acto inocuo, significa lidiar con toda una serie de filtros y complicaciones inevitables, que no pueden ser fácilmente soslayados. Ya sea por manipulación u omisión no intencional, es imposible mantener una objetividad total en un medio de escritura tan subjetivo como el autobiográfico. Surgen así toda una serie de cuestionamientos que han problematizado la obra, tanto de los estudiosos de la narrativa, como los de la crónica histórica. Sin embargo, considerar que la autobiografía, en general, no es confiable y que su valor es distinto al de la “verdad literal”, parecería erradicar, o por lo menos minimizar, su utilización como testimonio; es decir, como el recuento biográfico en primera persona,



de una serie de acontecimientos con valor histórico, y en muchas instancias, político y ético.

Descartar la posibilidad de verdad en la autobiografía, al afirmar que crea un “yo fictivo” – como asevera Lever – sin, de igual forma, constatar su utilidad referencial, muestra una falta de perspectiva por parte de muchos estudiosos literarios que pueden caer en un relativismo, al no tomar en cuenta que el discurso autobiográfico está presente en cartas, crónicas, diarios y memorias, y que todos estos son componentes importantes en los acervos historiográficos. Argumentar que la autobiografía es “ficticia”, podría prestarse, incluso, a una negación del acontecimiento y su valoración como hecho histórico, al igual que a una reescritura histórica, a veces subordinada a intereses políticos revisionistas que, en muchas instancias, buscan negar episodios, personas, o testimonios, como sucesos del pasado.

Aunque la autobiografía y el ensayo personal comparten exigencias de credibilidad, dichas exigencias no parecerían pesar tanto en el caso del ensayo personal. Las críticas que se le hacen a este último involucran, más bien, su falta de “formalidad” y “seriedad” a nivel estructural, como abordé con Adorno y Weinberg en el apartado anterior. La exigencia no es la misma para los dos. En este aspecto, el ensayo es mucho más libre. Por lo tanto, que a la autobiografía se le exija más requerimientos de veracidad que al ensayo personal – que se le exija más a las *Confesiones* de Rousseau, que a los *Ensayos* de Montaigne – tiene que ver con lo que el psicólogo constructivista Jerome Bruner denomina como “la creación narrativa del yo”; es decir, las expectativas que se tienen con respecto a los relatos como instrumentos de autoconstrucción necesarios para la constitución de un sujeto, y los cuales son el material principal de la autobiografía.

La construcción de un *yo* como entidad psíquica es un proceso en extremo complejo que, más que describir y localizar una substancia, o esencia absoluta, palpable y de fácil reconocimiento, se enfrasca en una continua reafirmación de una identidad elusiva y, por momentos, inidentificable:

Comenzaré afirmando resueltamente que en efecto no es dado conocer un yo intuitivamente evidente y representado con palabras. Más bien, nosotros construimos y reconstruimos continuamente un Yo, según lo requieran las situaciones que encontramos, con la guía de nuestros recuerdos del pasado y de nuestras experiencias y miedos para el futuro. Hablar de nosotros a nosotros mismos es como inventar un relato acerca de quién o qué somos, qué sucedió y por qué hacemos lo que estamos haciendo. (Bruner, 2003: 93)

Esta constante construcción y reconstrucción, plasmada en el “hablar de nosotros a nosotros mismos” depende, según Bruner, del acto de la narración. De hecho, a tal punto es necesario el ejercicio narrativo, que:

Los individuos que han perdido la capacidad de construir narraciones han perdido la capacidad de su yo. La construcción de la identidad, parece, no puede avanzar sin la capacidad de narrar.<sup>45</sup> (2003: 124).

En consecuencia, se podría afirmar que nuestra identidad es, en parte, producto de una narración acerca de nosotros mismos, y que dicha narración es una especie de autobiografía no escrita, inédita, interminable y sujeta a un proceso de constante “reescritura”. A través de la creación de “nuestro relato” buscamos constituirnos como producto de los hechos o actos de nuestro pasado. Por lo tanto, dependemos de las narraciones para configurar nuestra identidad como sitio de coherencia ontológica y volición.

Sin embargo, esta constante autoafirmación se torna compleja, en parte, debido a que nuestras historias se van acumulando, y van presentando omisiones en nuestra memoria, e incluso contradicciones:

No es que estas historias deban ser creadas cada vez a partir de cero. Nosotros desarrollamos hábitos. Con el tiempo, nuestras historias creadoras del yo se acumulan, e inclusive se dividen en géneros. Envejecen, y no sólo porque nos hacemos más viejos o más sabios, sino porque las historias de este tipo deben adaptarse a nuevas situaciones, nuevos amigos, nuevas iniciativas. Los mismos recuerdos se vuelven víctimas de nuestras historias creadoras del Yo. (2003: 93-94)

Las “historias creadoras del yo”, dependen de una retórica que debe, como menciona Bruner, adaptarse, modificarse y acumularse dependiendo de las distintas situaciones en las que se manifiestan como actos del habla. En consecuencia, los textos autorreferenciales, que dependen de este “hacer historias”, como su recopilación primaria de material, traducen esta misma dinámica acumulativa y modificadora de los relatos y trasladan las dificultades de “construir y reconstruir continuamente un Yo”, a sus propias dificultades de escritura.

Aunado a esto, es necesario mencionar que el yo es una construcción que no sólo depende de la percepción individual y la acumulación de experiencias sensoriales y cognitivas, sino también en gran medida, del contexto histórico, las relaciones sociales

---

<sup>45</sup> Bruner se refiere aquí a una patología neurológica conocida como *dysnarrativia*, en la cual al perder la capacidad cognitiva de narrar se pierde la noción del yo como entidad psíquica.

e, incluso, del intercambio de los textos culturales que alimentan una psique individual a través de su experiencia como parte de una colectividad:

Gran parte de la creación del yo se basa también en fuentes externas: sobre la aparente estima de los demás y las innumerables expectativas que derivamos muy pronto, inclusive inconscientemente, a partir de la cultura en que estamos inmersos. (Bruner, 2003: 94)

Por lo tanto, se debe de tomar en cuenta que las “historias constructoras del yo”, que recopilan nuestra experiencia y acontecimiento, dependen también de una serie de convenciones sociales y culturales que dictan el formato narrativo mismo; es decir, que generan las expectativas y convenciones de lo que constituye una narración coherente del yo, y lo que se desvía de la norma. De esta manera, tanto la acumulación, reordenamiento y modificación de las historias en sus constantes reiteraciones en distintos ámbitos de la vida, como los patrones y modelos culturales, se pueden considerar como esa “división de géneros” que menciona Bruner, y que en *Confessions* se presenta justo como la división, algo opaca, entre ensayo personal y autobiografía.

Si la intención inicial de De Quincey en *Confessions* fue autobiográfica, como todo parece indicar, pero su construcción a nivel formal es ensayística; se podría considerar que esto determina las maneras de acumular, modificar e interpretar sus propias “historias creadoras del yo”, y de las inevitables influencias ejercidas por lo social y cultural en su construcción; influencias que, en concordancia con lo que plantea Bruner, pudieron haber antecedido a la escritura misma de *Confessions*, y ser parte de la construcción psicológica misma de De Quincey. Por lo tanto, si dependemos de historias para construir nuestra identidad, auto-caracterizarse y autodefinirse no parecerían ser operaciones tan distintas entre sí.

En consecuencia, aquel “longstanding interest in the rhetorical manipulation of identity and ‘character’” que menciona Morrison, y aquella pregunta inscrita en el diario de De Quincey de 1803 “What shall be my character?” bien podrían señalar que más que poseer una intención retórica manipulativa, como señalaría Morrison, De Quincey sólo está demostrando la incesante actividad a la que los humanos estamos sujetos al construirnos a través de las narrativas del yo, y de la manera en que nuestra identidad está sujeta a las constantes modificaciones y reestructuraciones de nuestras tramas personales; al hecho de que, como menciona Bruner: “las historias de este tipo deben adaptarse a nuevas situaciones, nuevos amigos, nuevas iniciativas”.

Aunque la escritura de *Confessions* se presente compleja y contradictoria, llena de lo que Lever menciona son: “the confusions, contradictions, and apparently arbitrary choices which might baffle even the most sympathetic reader of his Works”; tal vez dicha escritura sólo está deliberadamente plasmando la dinámica de las historias creadoras del yo en su incansable ejercicio de autocaracterización, y que se manifiestan en los diálogos y disputas que sostenemos con nosotros mismos, las cuales Lopate señala como esenciales al ensayo personal. En esto *Confessions* es un texto autorrepresentativo sin paragón.

A pesar de todas las críticas y señalamientos que se le puedan hacer a los textos y discursos autorreferenciales con respecto a su falta de veracidad, de su artificialidad, vehemente egocentrismo y falta de objetividad, habría que tomar en cuenta que tanto la autobiografía como ensayo personal son mucho más “fieles” a su autorreferente de lo que a primera vista podrían aparentar, ya que las “ambigüedades e inconsistencias” que éstos llegan a presentar, son un reflejo bastante “fiel” de las ambigüedades e inconsistencias presentes en la subjetividad misma. Es decir, pudiera ser que el problema de lo autorreferencial, en sí, no resida en la referencia, sino en lo referenciado. En el hecho de que, siendo el sujeto una entidad compleja y elusiva, dialógica y contradictoria, sería paradójico exigir que sus autorrepresentaciones no lo fueran también.

## CONCLUSIÓN

Un texto como *Confessions of an English Opium-Eater*, que despliega una diversidad de contenidos, de temas y propósitos discursivos, manifiesta también una complejidad y diversidad con respecto a su forma; es decir, a la manera en que se estructura dicha diversidad de contenidos dentro de los lindes de su escritura. Esto conlleva al hecho de que problematizar los contenidos que conforman la construcción textual de *Confessions* significa, de igual manera, cuestionar los modos discursivos con los que Thomas De Quincey escribió acerca de sí mismo, su experiencia de vida y pensamiento.

Abordar *Confessions* sin tomar en cuenta su forma conlleva a limitar el espectro analítico en detrimento del estudio de su contenido mismo. Es por esto que concuerdo con Liliana Weinberg quien señala que:

No debemos limitarnos a buscar solamente el “tema” o el “contenido” del ensayo, sino atender a su construcción, a sus tácticas, a sus figuras y estrategias retóricas. En muchos ensayos, el predominio de oposiciones, ironía, paradoja, hipérbole, apunta ya nítidamente a un posible sentido en esa configuración.  
(Weinberg, 2011: 48)

Considero que esta cita de Weinberg es crucial para definir lo que he intentado llevar a cabo en este estudio, y es a partir de la misma que ahora quisiera concluir mi discusión. “Atender” la “construcción, tácticas, figuras y estrategias” al igual que “oposiciones, ironía paradojas e hipérbole” del ensayo es, en suma, atender a su retórica. Y es justo esto lo que he intentado llevar a cabo con respecto a *Confessions*: un análisis de aquella “potente retórica” (*potent rhetoric*)<sup>46</sup> del opio, mediante la cual De Quincey, en su papel de Opiófago, persuade a su lector acerca de la excepcionalidad de su persona al igual que la del opio como narcótico. Por lo tanto, al preguntarse cuál sería la relevancia del presente análisis, ésta sería justamente el atender a las tácticas y estrategias conformadas por aquellas ironías, hipérboles y, en especial, oposiciones y paradojas que conforman su discurso autorreferencial.

Ante este hecho yo planteé, como parte central de mi análisis, una identificación de dos de los componentes formales de *Confessions*, su argumentación digresiva y su narración autobiográfica, en relación con la polémica diferenciación entre ensayo personal y autobiografía señalada por Phillip Lopate. La autobiografía es un género de

---

<sup>46</sup> Tomo esto en referencia a lo que De Quincey escribió en *Confessions*: “Eloquent opium! That with thy potent rhetoric stealest away the purpose of wrath; and to the guilty man, for one night givest back the hopes of his youth” (De Quincey, 2003: 55).

escritura mucho más dominante que el ensayo personal pero, según Lopate, ambos comparten “aspectos que se traslapan” y que dificultan su clara identificación y delimitación.

Si se juzga a *Confessions* dentro de parámetros puramente autobiográficos, es mucho más factible identificar posibles desaciertos en el texto como lo hizo Virginia Woolf:

Clearly, therefore, De Quincey as an autobiographer labours under great defects. He is diffuse and redundant; he is aloof and dreamy and in bondage to old pruderies and conventions. (Woolf, 1960:138)

Pero si se analiza la configuración de *Confessions* y se identifica su uso del discurso autobiográfico y ensayístico como aquello que Weinberg señala son las dos operaciones lingüísticas preponderantes del quehacer ensayístico – el narrar y comentar –, es posible identificar una serie de tácticas y estrategias, tanto narrativas como argumentativas, que son mucho más cercanas a las convenciones del ensayo personal que a las de la autobiografía.

Como escribí en mi introducción, cuestionar el rol autobiográfico de *Confessions* tuvo como finalidad resaltar sus características argumentativas de ensayo. A raíz de esto decidí identificar *Confessions* como ensayo personal, no para establecer una noción definitiva e incontestable, sino en aras de un análisis más amplio de factores diversos que vinculan dicho texto a una compleja red de significaciones pertenecientes a la escritura ensayística. De cierta manera, intenté “limitar” sus características autobiográficas para resaltar su lado ensayístico, y poder así llevar a cabo un análisis de los componentes argumentativos, sin desdeñar del todo su prominente lado narrativo.

Sin embargo, este análisis no se limitó a la identificación de una dicotomía entre lo argumentativo y lo narrativo – lo autobiográfico y lo ensayístico – en *Confessions*, sino que, además, se incorporó otra problematización extra, aquella que señala que si se considera que la confesión de De Quincey despliega una escritura ensayística, lo más lógico sería clasificarlo como un “ensayo autobiográfico”. Mas dicha clasificación no se puede asumir sin definir primero, de manera clara, en qué consiste un ensayo autobiográfico y en qué se diferencia del ensayo personal.

Como se mencionó en el segundo capítulo, el hecho de que Phillip Lopate no planteé una distinción entre ensayo autobiográfico y ensayo personal – al considerar a ambos como ensayos personales indistintamente – reduce la subdivisión de los textos

autorreferenciales a una sola oposición: la de autobiografía versus ensayo personal. De esta manera, la diferencia concreta perteneciente a cada uno de los componentes de la oposición se limita a identificar sus modos discursivos; a reconocer la diferencia entre el predominio de lo narrativo en la autobiografía, lo que Lopate denomina como su “dirección narrativa lineal” y, por el otro lado, del tono reflexivo e interpretativo en el ensayo personal, de su “estructura circundante y conversacional”.

Al no diferenciar entre ensayo autobiográfico o personal, Lopate crea una categoría menos específica pero mucho más maleable en la cual la presencia de contenido autobiográfico, aunado a un manejo conversacional personalizado, son requisitos suficientes para considerar a los textos que reúnan estas condiciones como “ensayos personales”.<sup>47</sup>

Sin embargo, como se planteó en el primer capítulo, en el ensayo personal se puede identificar una subdivisión que se da a partir del objeto o, mejor dicho, objetivo y propósito argumentativo principal de cada uno de los textos que conforman dicha categorización. Esto indica que se establece una diferencia si el contenido autobiográfico de un ensayo personal dado se encuentra en primer plano; es decir, si el objetivo de su escritura es recopilar anécdotas y experiencias de vida de su autor o si, contrariamente, dicho contenido autobiográfico es una inserción ejemplificativa subordinada a propósitos argumentativos, para los cuales narrar la vida del ensayista no es el tema en sí del ensayo, sino una manera de contextualizar a través de un enfoque personalizado. De esta forma, el ensayo autobiográfico presenta justamente una finalidad autobiográfica, contrario al ensayo personal que no registra la vida de su autor como tal, sino que se sirve de anécdotas personales para ilustrar un tema dado desde un punto de vista íntimo, para lo cual es inevitable narrar momentos de vida como parte de sus ejemplos.

Si se toma en cuenta la diferenciación que establece Lopate, se puede observar que *Confessions* es un ensayo personal que presenta un registro de vida bajo una morfología digresiva y conversacional circular característica de dicho género ensayístico. Pero si se toma en cuenta una subdivisión de ensayo autobiográfico, existe un claro propósito autobiográfico en *Confessions* que hace suponer que su meta es contar la vida de De Quincey a través del Opiófago inglés y que, por lo tanto, *Confessions* no es un ensayo personal. Esto pareciera contradecir lo que se ha venido

---

<sup>47</sup> Véase la definición que doy de ensayo personal, tomada de Lopate en mi primer capítulo.

planteado en el presente trabajo. Sin embargo si se asume que *Confessions* es un ensayo autobiográfico, debe de tomarse en cuenta que aquellas “oposiciones y paradojas” que menciona Weinberg con respecto al estudio retórico del ensayo, y que apuntan al hecho de que *Confessions* presenta su narración y objetivo autobiográfico en un constante “conflicto” con una tendencia argumentativa y digresiva que, por momentos, desvían la dirección testimonial del ensayo hacia objetivos que sobrepasan el mero recuento de vida.

En su introducción a *Suspiria de Profundis* De Quincey es explícito al expresar que *Confessions* tuvo una finalidad secundaria, la de presentar al opio como agente de poder y conocimiento, además de plantear una discusión acerca de los sueños y sus intensidades psíquicas:

The *Opium Confessions* were written with some slight secondary purpose of exposing this specific power of opium upon the faculty of dreaming, but much more with displaying the faculty itself; and the outline of the work travelled in this course. (De Quincey, 2003: 91)

Pero los “propósitos secundarios” de la confesión de De Quincey a su vez pretendieron demostrar la “facultad” onírica misma, y de manera paulatina van tomando prominencia en el texto. Esto causa conflictos en la configuración ya que, aunque supuestamente secundario, su papel es mucho menos subordinado de lo que parecería a primera vista:

The work itself [*Confessions*] opened with the narration of my early adventures. These, in natural order of succession, led to the opium as a source for healing their consequences; and the opium as naturally led to the dreams. But in the synthetic order of presenting the facts, what stood last in the succession of development, stood first in the order of my purposes. (2003: 91)

El “propósito secundario” se convierte ahora en lo que está en “primer orden” en cuanto a los propósitos (“my purposes”) retóricos de De Quincey. De esta manera, se señala la presencia de un “orden sintético”, narrativo, y un “orden de propósitos” argumentativo. Por lo tanto, a nivel de sus objetivos, simetrías y propósitos, *Confessions* no logra conciliar del todo una definición de sí como ensayo autobiográfico, y sigue presentando la posibilidad de ser un ensayo personal donde el tema central no es el registro testimonial, sino el hecho de escribir acerca del opio y los sueños desde la perspectiva de la experiencia personal.



Esto no cancela sus propósitos autobiográficos que siguen siendo mucho más claramente explícitos y prominentes que cualquier intención argumentativa, el objetivo de *Confessions* es claramente uno autobiográfico. Pero tampoco se puede desdeñar el hecho de que el proyecto autobiográfico de De Quincey recurre a una serie de elementos retóricos y poéticos provenientes de la tradición del ensayo personal, los cuales no se les puede restar importancia.

¿Es posible, en resumen, proponer una catalogación exacta de *Confessions* como ensayo autobiográfico o, en su defecto, como ensayo personal? Tal vez no del todo, no mientras exista dificultad en lograr definir los parámetros exactos de su categorización; es decir, mientras no se logre una definición exacta de sus componentes formales (autobiografía y ensayo). A fin de cuentas, podría ser que todo intento de clasificación del ensayo – sea este último personal o autobiográfico, periodístico, crítico o filosófico – se derrumbe en su mismo intento de encasillamiento de un fenómeno que se caracteriza por su rechazo de toda contención, como menciona Adorno con respecto a la temática del ensayo: “El ensayo no permite que se le prescriba su jurisdicción” (Adorno, 2003: 12), y esto bien podría aplicarse de igual forma a su morfología, a lo que Weinberg denomina es su forma “proteica” y Lopate llama “forma de amiba”.

Lo anterior no determina que cualquier intento de clasificación taxonómica, definición, o análisis sea una empresa fútil e innecesaria, sino que obedece a la necesidad de replantear los términos de la aproximación académica y metodológica a su estudio. La labor no estriba en encontrar clasificaciones nítidas regulatorias, sino “campos de probabilidad” que puedan participar en la complejidad misma de significaciones presentes en el ensayo:

Como todo género discursivo, el ensayo no se define tanto por una ‘esencia intemporal’ como por aquellas otras formas cercanas con las que hace familia o a las que se opone en distintas épocas. (Weinberg, 2007: 263)

Por lo tanto, lo que he intentado plantear en mi estudio es un acercamiento a *Confessions* no en busca de una inmanencia o sustancia literaria única que lograra aislar una “esencia intemporal”, tarea por lo más imposible, sino una aproximación que justamente tomara en cuenta esas “formas cercanas con las que hace familia”, las cuales diversifican y enriquecen al ensayo en su función expresiva y comunicativa de escritura íntima y personal.

## OBRAS CITADAS

- ADORNO, W Theodor. 2003. “El ensayo como forma”. *Notas sobre lectura, obra completa II*. Eds. Rolf Tiederman. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- ANÓNIMO. 1997. *Retórica a Herenio*. Int., trad. y notas Salvador Núñez. Madrid: Gredos
- BENJAMIN, Walter. 2010. “Infancia en Berlín hacia mil novecientos” en *Walter Benjamin obras libro IV/ vol. 1*. Ed. Tillman Rexroth. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada. Pp. 179-247.
- BERISTAIN, Helena. 2004. *Diccionario de retórica y poética*. Octava edición. Quinta Reimpresión. México: Porrúa.
- BROWN, Stephen. 1997. “Biography and the Essay” en *Encyclopedia of the Essay*. Ed. Tracy Chevalier. London: Fitzroy Dearborn. pp. 89-1.
- BRUNER, Jerome. 2003. *La fábrica de historias, derecho, literatura, vida*. Trad. Luciano Padilla López. México D.F.: FCE.
- BUECHLER, Ralph W. 1997. “The Tratise” en *Encyclopedia of the Essay*. Ed. Tracy Chevalier. London: Fitzroy Dearborn. 853-4.
- CICERÓN. 1997. *La invención retórica*. Int., trad. y notas Salvador Núñez. Madrid. Gredos.
- CORBETT, Edward, P.J., Robert J Connors. 1999. *Classical Rhetoric for the Modern Student*. Fourth Edition. New York, Oxford University Press.
- CULLER, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction*. New York: Cornell University Press.

- DAVENPORT-HINES, Richard. 2003. *La búsqueda del olvido, historia global de las drogas, 1500-2000*. José Adrián Vitier, Colección Noema. Madrid: Turner FCE.
- DE QUINCEY, Thomas. 2003. *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. London: Penguin.
- 2016. *Confessions of an English Opium-Eater (With “Levana,” “The Rosicrucians and Freemansons,” “Notes from the Pocket-Book of a late Opium-Eater,” etc.* Introd. William Sharp. London. The Camelot Classics. Disponible en [www.forgottenbooks.com](http://www.forgottenbooks.com) [Fecha de consulta: 28 de Agosto 2016].
- DE MAN, Paul. 2007. *La retórica del romanticismo*. Trad e intr. Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal.
- DESCARTES, René. 2009. *Discurso del método*. Trad. y prol. Manuel García Morente. México: Colofón.
- FAKUNDINY, Lydia. 1997. “Autobiographic Essay” en *Encyclopedia of the Essay*. Ed. Tracy Chevalier. London: Fitzroy Dearborn. Pp.41-3.
- FOUCAULT, Michel. 2007. *Historia de la sexualidad, 1-La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guñazú. México D.F.: Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund. 2007. *El malestar en la cultura*. Trad. Luís López-Ballesteros. Barcelona: Folio.
- LEVER, Karen M. 1979. “De Quincey as Gothic Hero: A Perspective on Confessions of an English Opium-Eater and Suspiria de Profundis”. *Texas Studies in Literature and Language, An Issue Devoted to the Nineteenth Century*. Vol. 21, No. 3 (FALL). University of Texas. Pp. 332-346. Disponible en JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/40754577> pdf [Fecha de consulta 5 de noviembre de 2012].
- LIDDELL Henry George, Robert Scott, Henry Stuart Jones. 1864. *Greek English Lexicon, Abridged*. Onceava edición. London: OUP.

- LOPATE, Phillip. 1995. *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present*. New York: Anchor Books.
- MCDONAGH Josephine. 1997. "Thomas De Quincey" en *Encyclopedia of the Essay*. Ed. Tracy Chevalier. London: Fitzroy Dearborn. Pp. 212-3.
- MORRISON, Robert. 1999. "De Quincey and the Opium Eater's Other Selves." *Romanticism* Vol. 5, issue 1 (May). Pp. 87-103. Disponible en Ebsco Host. <http://connection.ebscohost.com/c/literary-criticism/4019906/> pdf [fecha de consulta 5 de noviembre 2012].
- PROUST, Marcel. 2012. *Días de lectura*. Trad. Alicia Martorell y Núria Petit Fontserè. México: Taurus Great Ideas.
- RICOEUR, Paul. 2003. *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI.
- RIMMON-KEENAN, Shlomith. 1989. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- SMITH Sidoney, Julia Watson. 2006. "The trouble with Autobiography: Cautionary Notes for Narrative Theorists. *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan, Peter J. Rabinowits. UK: Blackwell Publishing.
- SACKVILLE-WEST, Edward. 1974. *A Flame in Sunlight, The Life and Work of Thomas De Quincey*. Preface and notes John E. Jordan. London: The Bodley Head.
- WEINBERG, Liliana. 2007. "El ensayo y la poética del pensar". *Antología de textos literarios en inglés (lecturas dirigidas)*. Coord. Emilia Rébora Togno. México D.F.: Facultad de filosofía y letras, UNAM. Pp. 261-285.
- 2011. *Umbrales del ensayo*. México D.F: UNAM Centro coordinador y difusor de estudios latinoamericanos.
- 2001. *El ensayo, entre paraíso y el infierno*. México D.F.: UNAM CFE.

WERNER, Theresa. 1997. "Personal Essay" en *Encyclopedia of the Essay*. Ed. Tracy Chevalier. London: Fitzroy Dearborn. Pp. 655-7.

WOOLF, Virginia. 2013. "El ocaso del ensayo" en *Leer o no leer y otros escritos*. Trad. Miguel Ángel Martínez Cabeza. Ed. María del Carmen Espínola Rosillo. Madrid: Abda. Pp. 25-31.

—1960. "De Quincey's Autobiography" en *The Common Reader Second Series*. Orlando FL: Harcourt Inc.

—2006. "A Sketch of the Past" en *The Norton Anthology of English Literature*. Eighth Edition, Vol 2. New York: Norton.