

EL ENSAYO COMO FORMA

Ver lo preciso, ver lo iluminado, no la luz.
GOETHE, *Pandora*

Que el ensayo en Alemania está desprestigiado como producto ambiguo; que le falta convincente tradición formal; que sólo intermitentemente se ha dado satisfacción a sus enfáticas exigencias: todo eso se ha comprobado y censurado suficiente número de veces. "La forma del ensayo no ha dejado todavía a sus espaldas el camino de independización recorrido hace ya tiempo por su hermana la poesía: el camino que aleja de una primitiva e indiferenciada unidad con la ciencia, la moral y el arte".¹ Pero ni la inquietud suscitada por esa situación ni la provocada por el estado de ánimo que reacciona a ella por el procedimiento de acotar el arte como reserva de irracionalidad, identificar el conocimiento con la ciencia organizada y eliminar por impuro lo que no se somete a esa síntesis, han conseguido modificar en nada el juicio nacional. La elogiosa calificación de *écrivain* sirve aún hoy para tener excluido del mundo académico al destinatario del elogio. A pesar de la grávida comprensión que Simmel y el joven Lukács, Kassner y Benjamin han confiado a la especulación acerca de objetos específicos, ya preformados culturalmente,² el gre-

1. GEORGE V. LUKÁCS, *Die Seele und die Formen*, Berlín, 1911, p. 29.

2. Cfr. LUKÁCS, *loc. cit.*, p. 23: "El ensayo habla siempre de algo ya formado o, en el mejor de los casos, de algo que ya en otra ocasión ha sido; es pues de su esencia el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino limitarse a ordenar de un modo nuevo cosas que ya en algún momento fueron vivas. Y como se limita a ordenarlas de un modo nuevo, en vez de dar forma a algo nuevo a partir de lo informe, se encuentra vinculado a ellas, tiene que decir siempre 'la verdad' acerca de ellas, y hallar expresión de su esencia".

mio no acepta como filosofía más que lo que se reviste de la dignidad de lo universal, permanente y, hoy también, si es posible, originario, sin entrar en tratos con la formación espiritual particular sino en la medida en que hay que ejemplificar en ella las categorías generales, o, al menos, en la medida en que lo particular se hace transparente por éstas. La tenacidad con que sobrevive ese esquema sería tan enigmática como su componente afectiva si no fuera que la alimentan motivos más importantes que la molesta conciencia de lo que falta de cultivo a una cultura que apenas conoce históricamente al *homme de lettres*. En Alemania, el ensayo provoca a la defensa porque recuerda y exhorta a la libertad del espíritu, la cual, desde el fracaso de una tibia ilustración ya fracasada en los días de Leibniz, no se ha desarrollado suficientemente ni aun hoy, bajo las condiciones de la libertad formal, sino que siempre ha estado dispuesta a proclamar como su más propia aspiración el sometimiento a cualesquiera instancias. Pero el ensayo no admite que se le prescriba su competencia. En vez de producir científicamente algo o de crear algo artísticamente, el esfuerzo del ensayo refleja aún el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulos con lo que ya otros han hecho. El ensayo refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral del trabajo, como creación a partir de la nada. Fortuna y juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno: así se sitúa entre las "di-versions". Sus conceptos no se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último. Sus interpretaciones no están filológicamente fundadas y medidas, sino que son por principio hiperinterpretaciones — para el veredicto automatizado de ese despierto entendimiento que se contrata como alguacil de la tontería contra el espíritu —. Por eso se estigmatiza como cosa ociosa el esfuerzo del sujeto en el ensayo por penetrar lo que se esconde como objetividad detrás de la fachada: se le estigmatiza por puro miedo a la negatividad. Se arguye que todo es mucho más sencillo. Se adjudica la ciega mancha amarilla a aquel que interpreta en vez de aceptar sin más y limitarse a ordenar; la ciega mancha amarilla del impotente que, con inteligencia erróneamente orientada, inventa fantasmas y

mete interpretativamente contenidos donde no hay ninguno que explicar mediante interpretación. La alternativa es: hombre de hechos u hombre de aire. Pero una vez que se sucumbe al terror de esa prohibición de pensar más de lo que se encuentra ya pensado en lo dado, uno está ya aceptando la falsa intención que hombres y cosas abrigan de sí mismos. Y entender no es entonces más que mondar la fruta para obtener lo que el autor ha querido decir en cada caso, o, en el mejor de los casos, las mociones psicológicas individuales que son índices del fenómeno. Pero aparte de que difícilmente será posible precisar lo que un individuo ha pensado en un caso dado, lo que ha sentido en él, con comprensiones de ese tipo no se ganaría tampoco mucho. Las mociones del autor se borran en el contenido objetivo que aferran. Y en cambio, para desvelarse, la plétera objetiva de significaciones que se encuentran encapsuladas en cualquier fenómeno espiritual exige de su receptor precisamente esa espontaneidad de la fantasía subjetiva que se condensa en nombre de la disciplina objetiva. No es posible obtener pasivamente por interpretación algo que no haya sido introducido al mismo tiempo por un interpretar activo. Los criterios de esta actividad son la compatibilidad de la interpretación con el texto y la fuerza que tenga la interpretación para llevar juntos a lenguaje los elementos del objeto. Con esto se acerca el ensayo a cierta independencia estética que es fácil reprocharle tomándola por mero préstamo del arte, del cual, empero, el ensayo se diferencia por su medio, los conceptos, y por su aspiración a verdad, horra de apariencia estética. Esto es lo que pasa por alto Lukács cuando en su carta a Leo Popper, introducción a *El alma y las formas*, llama al ensayo forma artística.¹ Pero no es superior a esa concepción la máxima positivista según la cual lo que se escribe sobre arte no debe aspirar en absoluto a tener rasgos de exposición artística, esto es: no debe aspirar a autonomía formal. La tendencia positivista general, que contrapone rigidamente al sujeto todo objeto posible como objeto de investigación, se queda, en éste como en todos sus demás momentos, en la mera separación de formas y contenido: ¿cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético, sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en banausía y deslizarse *a priori*

1. Lukács, *loc. cit.*, p. 5 *passim*.

fuera de la cosa misma? Según uso positivista, el contenido, una vez fijado según la protoimagen de la proposición de protocolo, debería ser según esto indiferente a su exposición, y ésta tendría que ser convencional, no exigida por la cosa; y toda moción expresiva en la exposición es, para el instinto del purismo científico, peligrosa para una objetividad que saltaría a la vista sólo después de la retirada del sujeto, peligrosa por tanto también para la consumación de la cosa, la cual, se supone, se afirmará tanto mejor cuanto menos apele al apoyo de la forma, a pesar de que la norma misma de ésta consiste precisamente en dar la cosa pura y sin añadido. En la alergia a las formas como puros accidentes, el espíritu científico se acerca al tercamente dogmático. La palabra disparada irresponsablemente pretende ser prueba de espíritu de responsabilidad para con la cosa, y la reflexión sobre lo espiritual se convierte en privilegio del que carece de espíritu.

Todos estos abortos del rencor no son sólo la "no verdad". Pues si el ensayo no se digna empezar por derivar las formaciones culturales de un algo subyacente, por otra parte se enreda demasiado celosamente en la organización cultural de la prominencia, el éxito y el prestigio de los productos del mercado. Las biografías de novelas y toda la demás literatura de premisas o presupuestos emparentada con ellas y que las acompaña, no son mera degeneración, sino tentación constante de una forma cuya sospecha contra la falsa profundidad no queda en absoluto satisfecha por la inversión en consciente superficialidad. Ya en Sainte-Beuve, del que probablemente descende el género del ensayo moderno, se dibuja esta tendencia, que, junto con productos como los perfiles de Herbert Eulenberg, prototipo alemán de una inundación de indigna literatura cultural, junto con los filmes sobre Rembrandt, Toulouse-Lautrec y la Sagrada Escritura, ha seguido promoviendo la neutralización de formaciones culturales, su conversión en mercancías, una neutralización que ya se manifiesta irresistiblemente en la reciente historia de la cultura antes de que en el Este cobre el vergonzoso nombre de herencia. Este proceso es tal vez máximamente visible en Stefan Zweig, que en su juventud consiguió algunos ensayos diferenciados para acabar por caer, en su libro sobre Balzac, en la psicología del hombre creador. Esta literatura no critica los conceptos abstractos fundamentales, los datos sin concepto, los ruidos clisés, sino que los presupone

todos implícitamente, y por eso mismo con completo acuerdo. El resultado externo de la psicología comprensiva se fusiona con las más corrientes categorías procedentes de la concepción del mundo del cursi analfabeto de la cultura, como las categorías de personalidad e irracionalidad. Estos ensayos se confunden por culpa propia con el folletín literario, con el cual los enemigos de la forma confunden a la forma misma. Libre de la disciplina de la servidumbre académica, la libertad espiritual misma se hace servil y acepta gustosamente la necesidad socialmente preformada de la clientela. La irresponsabilidad, momento, en sí misma, de toda verdad que no se agite en la responsabilidad por lo existente, se hace en cambio responsable de las necesidades de la conciencia establecida; los malos ensayos no son menos conformistas que las malas tesis doctorales. Sólo que la responsabilidad no respeta sólo a autoridades y gremios, sino también la cosa.

Pero la forma es inocente del hecho de que el mal ensayo narre de personas en vez de abrir la cosa. La separación de ciencia y arte es irreversible. Sólo la ingenuidad de los fabricantes de literatura la pasa por alto, porque el fabricante de literatura se toma por un genio de la organización y sabe hacer con buenas obras de arte chatarra para otras malas. La ciencia y el arte se han separado con la cosificación del mundo en el curso de la creciente desmitología; es imposible restablecer con un golpe de varita mágica una conciencia para la cual sea una sola cosa intuición y concepto, imagen y signo — si es que esa conciencia ha existido alguna vez —, y la restitución de esa conciencia caería otra vez en el caos. Sólo como consumación del proceso de mediación sería imaginable esa conciencia, como utopía, tal como la pensaron los filósofos idealistas desde Kant con el nombre de intuición intelectual, la cual fracasó siempre que el conocimiento actual apeló a ella. Cuando, mediante empréstito de la poesía, la filosofía cree poder eliminar el pensamiento objetivador y su historia, la anáfrasis (según terminología usual) de sujeto y objeto, y hasta espera que en una poesía montada con piezas de Parménides y de Jungnickel, hable el Ser mismo, esa filosofía no hace más que acercarse a la más lixiviada cháchara cultural. Con astucia campesina recompuesta como originalidad, esa filosofía se niega a cumplir con las obligaciones del pensamiento conceptual, obligaciones que, sin embargo, ha suscrito en cuanto se puso a utilizar

conceptos en la proposición y el juicio, mientras que su elemento estético no pasa de ser una aguada reminiscencia de segunda mano de Hölderlin, o del expresionismo, o a veces incluso del *modern styl*, porque ningún pensamiento puede confiarse tan ilimitada y ciegamente al lenguaje como finge la idea del decir originario. La violencia que en esto se infieren recíprocamente la imagen y el concepto surge de la jerga de la propiedad,^{1*} en la que tiemblan palabras de tremolosa connotación que al mismo tiempo se callan aquello que las conmueve. La ambiciosa trascendencia del lenguaje al sentido desemboca en una *oquedad* significativa que es para el positivismo muy fácil detener y bloquear, pues aunque aquel lenguaje se creyera superior al positivismo, no ha servido más que para jugar la partida de éste, ofrecerle material de crítica y aceptar sus cartas. Bajo la construcción de esos desarrollos, el lenguaje, cuando aún se atreve a moverse en las ciencias, se aproxima a la industria artística, y el investigador científico es el que, negativamente, más mantiene la fidelidad estética al sublevarse o resistirse contra el lenguaje en general y, en vez de rebajar la palabra a mera paráfrasis de sus cifras, prefiere la tabla numérica, que tiene al menos el valor de reconocer sin rodeos la cosificación de la conciencia y ya sólo con ello encuentra por sí misma algo así como una forma sin necesidad de apologético préstamo del arte. Ciertamente que el arte ha estado desde siempre tan entrelazado con la dominante tendencia de la Ilustración que ya en la Antigüedad benefició en su técnica hallazgos científicos. Pero la cantidad se trasmuta en calidad. Si la técnica se absolutiza en la obra de arte, si la construcción se hace total y extermina su motivación contrapuesta — la expresión —, si el arte pretende ser directamente ciencia, ciencia según su recta medida, sanciona la entrega preartística a la materia, tan significativa como pueda serlo el Ser^{2*} de los seminarios

1* "Propiedad" traduce *Eigentlichkeit*, el tecnicismo heideggeriano que algunas veces se vierte incorrectamente en la literatura castellana por "autenticidad" (*Echtheit*). La precisión de este paso de polémica del autor con Heidegger no permite satisfacerse con la laxa traducción "autenticidad". (N. del T.)

2* "Ser" con mayúscula traduce el cuasi-tecnicismo heideggeriano *Sein*, de la época del escrito a Jünger. (N. del T.)

de filosofía; y así se hermana el arte con la cosificación, la protesta contra la cual, por opaca y hasta cósmicamente que se produzca, ha sido siempre hasta el día de hoy la función de lo que no tiene función, la función del arte.

Pero si el arte y la ciencia se separaron en la historia, tampoco debe hipostatizarse su contraposición. La repugnancia por su anacrónica mezcla no basta para santificar una cultura organizada por cajones especiales. Pues a pesar de toda su necesidad, ese encajonamiento no hace sino confirmar institucionalmente la renuncia a la verdad entera. Los ideales de limpieza y pureza, comunes a una filosofía orientada a valores de eternidad, a una ciencia internamente organizada a prueba de corrosión y golpes y a un arte intuitivo desprovisto de conceptos, son ideales que llevan visible la huella de un orden represivo. Se exige del espíritu un certificado de competencia administrativa, para que no rebase las líneas-límite culturalmente confirmadas de la cultura oficial. Y al hacerlo se presupone que todo conocimiento puede traducirse potencialmente en ciencia. Las teorías del conocimiento que distinguen entre conciencia precientífica y conciencia científica no han concebido ni ellas mismas esa diferencia sino como gradual. Pero el hecho de que todo se quedara en la mera segura afirmación de esa traducibilidad, sin que jamás se transformara seriamente la conciencia viva en conciencia científica, nos remite a la precariedad de la transición misma, a la existencia de una diferencia cualitativa. La más simple reflexión sobre la vida de la conciencia puede ilustrar acerca de lo escaso que es posible capturar con la red científica conocimientos que no son en absoluto meras impresiones "no vinculadas". La obra de Marcel Proust, que está tan poco falta de elemento científico-positivo como la obra de Bergson, es toda ella un único intento de expresar conocimientos necesarios y consuetudinarios acerca del hombre y de las conexiones sociales, conocimientos que, a pesar de esos caracteres, no pueden ser recogidos sin más por la ciencia, a pesar de que la aspiración de esos conocimientos a la objetividad no queda en absoluto disminuida ni reducida a vaga plausibilidad. La medida de esta objetividad no es la verificación de tesis sentadas mediante su examen o comprobación repetida, sino la experiencia humana individual que se mantiene reunida en la esperanza y en la desilusión. Ella

da relieve a sus observaciones, confirmando las o refutando las en el recuerdo. Pero su unidad, individualmente cerrada y en la que a pesar de ello aparece el todo, no resultaría divisible, por ejemplo, entre las separadas personas y el aparato múltiple y dividido de la psicología y la sociología. Bajo la presión del espíritu científico y de sus *desiderata*, omnipresentes y latentes también en el artista, Proust, con una técnica imitada de las ciencias, en una especie de serie experimental, ha intentado salvar o restablecer lo que en los días del individualismo burgués, cuando la conciencia individual aún confiaba en sí misma y no se estrechaba anticipadamente bajo la censura de la organización, valía aún como conocimientos de un hombre experimentado del tipo de aquel desaparecido *homme de lettres*, tipo que Proust rescuita aún como caso supremo de *diletantismo*. A nadie se le habría entonces ocurrido considerar irrelevantes y rechazar como accidentales e irracionales las comunicaciones de una experiencia, sólo porque son las suyas y porque no son sin más susceptibles de generalización. Mas aquella parte de sus hallazgos que se desliza por las mallas científicas queda ciertamente perdida para la ciencia. Como ciencia del espíritu deja de cumplir ésta lo que promete al espíritu: abrir desde dentro las formaciones del espíritu. El joven escritor que quiere aprender en la Universidad qué es una obra de arte, qué es forma lingüística, qué es cualidad estética, incluso qué es técnica estética, no oírá en el mejor de los casos más que noticias sueltas y genéricas, informaciones que se toman ya listas de la filosofía que está en circulación en cada caso y que se pegan más o menos arbitrariamente al contenido de las formaciones de que se trate. Si en cambio se dirige a la estética filosófica, se le ofrecerán proposiciones de un nivel de abstracción que ni están en mediación con las formaciones que él desea entender ni son en verdad unas con el contenido que busca. Pero la culpa de esto no recae sólo sobre la división del trabajo del *kósmos noetikós* en arte y ciencia ni son eliminables estas líneas de demarcación mediante buena voluntad y una planificación que las rebase, sino que el espíritu modelado inapetentemente según el modelo del dominio de la naturaleza y de la producción material se entrega al recuerdo de aquella fase superada, pero prometedora de otro futuro, a la trascendencia respecto de las endurecidas relaciones de producción, y esto para-

liza su procedimiento especializado precisamente frente a sus especiales objetos.

Por lo que hace al procedimiento científico y a su fundamentación filosófica como método, el ensayo, según su idea, explicita la plena consecuencia de la crítica al sistema. Incluso las doctrinas empiristas, que conceden a la experiencia inconcluyente e inanticipable preeminencia sobre el fijo orden conceptual, siguen siendo sistemáticas en la medida en que discuten y aclaran condiciones del conocimiento concebidas como más o menos constantes y desarrollan el conocimiento mismo en una conexión lo más continua posible. Igual que el racionalismo, el empirismo fue, desde Bacon —ensayista él mismo—, “método”. La duda sobre el derecho absoluto del método no se ha realizado casi, en el modo de proceder del pensamiento, sino en el ensayo. El ensayo tiene en cuenta la conciencia de “no identidad”, aun sin expresarla siquiera; es radical en el “no radicalismo”, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario. “Tal vez ha sentido algo así el gran *sieur* de Montaigne cuando dio a sus escritos la denominación extraordinariamente hermosa y acertada de *essays*. Pues la sencilla modestia de esta palabra es una orgulloosa cortesía. El ensayista despidе las propias orgullosas esperanzas que alguna vez se creen haber legado cerca de lo último: se trata sólo de comentarios a las poesías de otros, eso es lo único que él puede ofrecer y, en el mejor de los casos, comentarios a los propios conceptos. Pero irónicamente se adapta a esa pequeñez, a la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental frente a la vida, y con irónica modestia la subraya aún.”¹ El ensayo no obedece a la regla del juego de la ciencia y de la teoría organizadas según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas. Como el orden sin lagunas de los conceptos no es uno con el ente, el ensayo no apunta a una construcción cerrada, deductiva o inductiva. Se yergue sobre todo contra la doctrina, arrraigada desde Platón, según la cual lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía; se yergue contra esa vieja injusticia hecha a lo perecedero, injusticia por la cual aún vuelve a conde-

1. Lukács, *loc. cit.*, p. 21.

nársele en el concepto. El ensayo retrocede espantado ante la violencia del dogma de que el resultado de la abstracción, el concepto atemporal e invariable, reclama dignidad ontológica en vez del individuo subyacente y aferrado por él. El engaño de que el *ordo idearum* es el *ordo rerum* arraiga en la posición de algo mediado como si fuera inmediato. Del mismo modo que un algo meramente fáctico no puede ser pensado sin concepto, por algo que pensar lo significa siempre conceptualizarlo, así tampoco es pensable el más puro concepto sin referencia alguna a la facticidad. Incluso las formaciones de la fantasía, supuestamente liberadas del espacio y del tiempo, remiten a existencia individual, por derivadamente que sea. Por ello no se deja intimidar el ensayo por los ataques de la más depravada meditación profunda que afirma que la verdad y la historia se contraponen irremediablemente. Si la verdad tiene en realidad un núcleo temporal, el pleno contenido histórico se convierte en momento integrante de ella; el *a posteriori* se convierte concretamente en *a priori*, como exigieron Fichte y sus sucesores sólo en términos generales. La referencia a experiencia — a la que el ensayo presta tanta sustancia como la tradicional teoría de las meras categorías — es la referencia a la historia entera; la mera experiencia individual, con la que la conciencia arranca y empieza como con lo que más próximo le es, está ya mediada por la experiencia comprensiva de la humanidad histórica; y la idea de que en vez de eso la experiencia de la humanidad histórica sea mediada, mientras que lo propio individual en cada caso sería lo inmediato, no es más que autoengaño de la sociedad y de la ideología individualistas. Por ello el ensayo rectifica el desprecio por lo históricamente producido como objeto de la teoría. Es insostenible la distinción entre una primera filosofía y una mera filosofía de la cultura, la cual presupondría a la primera y construiría sobre su fundamento; y esa distinción sirve precisamente para racionalizar teóricamente el tabú que pesa sobre el ensayo. Pierde así su autoridad un modo de proceder del espíritu que venera como canon la separación entre lo temporal y lo atemporal. Un nivel de abstracción más alto no otorga al pensamiento dignidad mayor ni contenido metafísico; más bien se volatiliza éste con el proceso de la abstracción, y el ensayo se propone precisamente corregir algo de esa pérdida. La corriente objeción contra el

ensayo, a saber, que es fragmentario y accidental, postula sin más el carácter dado de la totalidad, y con ello la identidad de sujeto y objeto, por lo que se comporta como si realmente se estuviera en poder del todo. Pero el ensayo no se propone buscar lo eterno en lo perecedero y destilarlo de ello, sino más bien eternizar lo perecedero. Su debilidad da testimonio de la "no identidad" misma que él tiene que expresar, testimonio del exceso de la intención sobre la cosa, y, con ello, de aquella utopía excluida por la articulación divisora del mundo en eterno y perecedero. En el enfático ensayo el pensamiento se libera de la idea tradicional de verdad.

Con ello suspende al mismo tiempo el concepto tradicional de método. El pensamiento tiene su profundidad en la profundidad con que penetra en la cosa, y no en lo profundamente que le reduce a otra cosa. Esto es lo que aplica polémicamente el ensayo al tratar lo que según las reglas es derivado sin recorrer él mismo su definitiva derivación. El ensayo piensa junto en libertad lo que libre y junto se encuentra en el objeto elegido. No se encapricha con un más allá de las mediaciones — las mediaciones históricas en las que está sedimentada la sociedad entera —, sino que busca los contenidos de verdad como históricos en sí mismos. No pregunta el ensayo por ningún prototipo originario, para daño de la sociedad persocializada, la cual, precisamente porque no tolera nada que ella misma no haya acuñado, no puede tolerar en modo alguno lo que recuerde su propia omnipresencia, razón por la cual tiene que traer a colación, como ideológico complemento, esa naturaleza de la que su práctica no deja nada. El ensayo denuncia sin palabras la ilusión de que el pensamiento pueda escaparse de lo que es *thései*, cultura, para irrumpir en lo que es *phýsei*, de naturaleza. Atado por lo fijado, por lo confesadamente derivado, por lo formado, el ensayo honra a la naturaleza al confirmar que ella no es ya el hombre. Su alejandrismo es la respuesta a la fingida pretensión del saúco y del ruiseñor, que, cuando acaso la red universal les permite sobrevivir, aún querrían hacer creer, por su mera existencia, que la vida sigue viviendo. El ensayo abandona la ruta militar que busca los orígenes y que en realidad no lleva sino a lo más derivado, al ser, a la ideología duplicadora de lo que ya previamente existe; pero con eso no pierde la idea misma de in-

mediatez, postulada ya por el sentido de la mediación. Todos los grados de lo mediado son inmediatos para el ensayo antes de que éste se disponga a reflexionar.

Del mismo modo que niega protodatos, así también niega la definición de sus conceptos. La filosofía ha erigido la plena crítica de éstos desde los más divergentes aspectos, en Kant, en Hegel, en Nietzsche. Pero la ciencia no se ha apropiado nunca esa crítica. Mientras que el movimiento que nace con Kant, en tanto que movimiento dirigido contra los residuos escolásticos presentes en el pensamiento moderno, coloca en el lugar de las definiciones verbales la conceptualización de los conceptos a partir del proceso en el que se producen, las ciencias particulares siguen tenazmente fieles a su precrítica obligación de definir, con objeto de preservar plenamente la seguridad de su operación; en esto coinciden con los escolásticos los neopositivistas, para los que filosofía no es más que el método científico. El ensayo, en cambio, asume en su propio proceder el impulso antistemático e introduce conceptos sin ceremonias, "inmediatamente", tal como los concibe y recibe. No se precisan esos conceptos sino por sus relaciones recíprocas. Pero en esto se encuentra con un apoyo en los conceptos mismos. Pues es mera superstición de la ciencia por recetas la de que los conceptos son en sí mismos indeterminados y no se determinan hasta la definición. La ciencia necesita de esa idea del concepto como *tabula rasa* con objeto de consolidar su pretensión al dominio, pretensión de potencia que domina la situación en exclusiva — que pone ella sola la mesa rasa. En realidad, todos los principios están previamente concretados por el lenguaje en el que se encuentran.

El ensayo parte de esas significaciones y, siendo como es el mismo esencialmente lenguaje, las lleva adelante; el ensayo que-
ría ayudar al lenguaje en su relación con los conceptos, y tomar a los conceptos, reflejándolos, tal como ya se encuentran nombrados inconscientemente en el lenguaje. El procedimiento fenomenológico del análisis signifi-
cacional presente todo esto, pero convierte en fetiche la relación de los conceptos al lenguaje. El ensayo se contrapone tan escépticamente a esto como a la pretensión de definir. El ensayo carga sin apología con la objeción de que es imposible saber fuera de toda duda qué es lo que debe imaginarse bajo los conceptos. Y acepta esa objeción por-

que comprende que la exigencia de definiciones estrictas contri-
buye desde hace tiempo a eliminar, mediante fijadoras manipu-
laciones de las significaciones conceptuales, el elemento irritante
y peligroso de las cosas que vive en los conceptos. Pero no por
ello puede salir adelante sin conceptos generales — tampoco la
lengua que no fetichiza el concepto puede prescindir de él —, ni
procede con ellos a capricho. Por eso precisamente toma más
seriamente la carga de la exposición, si se le compara con los
modos de proceder que separan el método de la cosa y son indi-
ferentes respecto de la exposición de su contenido objetivado. El
cómo de la exposición tiene que salvar, en cuanto a precisión,
lo que sacrifica la renuncia a la "definición" circunscriptiva,
pero sin entregar la cosa mentada a la arbitrariedad de signifi-
caciones conceptuales decretadas de una vez para siempre. En
esto ha sido Benjamin maestro inalcanzable. Mas una tal pre-
cisión no puede quedarse en lo atomizado. El ensayo urge, más
que el procedimiento definitorio, la interacción de sus conceptos
en el proceso de la experiencia espiritual. En ésta los conceptos
no constituyen un continuo operativo, el pensamiento no pro-
cede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos
se entretienen como los hilos de una tapicería. La fecundidad del
pensamiento depende de la densidad de esa intrincación. Propia-
mente, el pensador no piensa, sino que se hace escenario de expe-
riencia espiritual, sin analizarla. También el pensamiento tradi-
cional recibe de ella sus impulsos, pero elimina su recuerdo en
cuanto a la forma. El ensayo, en cambio, escoge la experiencia
espiritual como modelo, aun sin imitarla simplemente como
forma refleja; el ensayo la somete a mediación mediante su pro-
pia organización conceptual; si quiere expresarse así, puede
decirse que el ensayo procede de un modo metódicamente ame-
tódico.

El modo como el ensayo se apropia los conceptos puede com-
pararse del modo más oportuno con el comportamiento de una
persona que, encontrándose en país extranjero, se ve obligada a
hablar la lengua de éste, en vez de ir la componiendo mediante
acumulación de elementos, de muñones, según quiere la peda-
gogía académica. Esa persona leerá sin diccionario. Cuando haya
visto treinta veces la misma palabra en contextos siempre cam-
biantes, se habrá asegurado su sentido mejor que si hubiera en-

contrado tras búsqueda en el diccionario todas esas significaciones recogidas, las cuales son en su mayor parte demasiado estrechas, en comparación con los cambios en el contexto y demasiado vagas en comparación con los inconfundibles matices que el contexto funda en cada caso. Y del mismo modo que ese modo de aprendizaje está expuesto al error, así también lo está el ensayo como forma; el ensayo tiene que pagar su afinidad con la abierta experiencia espiritual al precio de la falta de seguridad temida como la muerte por la norma del pensamiento establecido. El ensayo no se limita a prescindir de la certeza libre de duda, sino que, además, denuncia su ideal. El ensayo se hace verdadero en su avance, que le empuja a más allá de sí mismo, y no en la obsesión del buscador de tesoros a caza de fundamentos. Sus conceptos reciben la luz de un *terminus ad quem* oculto en el ensayo mismo, no de un descubierto *terminus a quo*, y con esto su método mismo expresa sin más la intención utópica. Todos sus conceptos deben exponerse de tal modo que se soporten entre todos, que cada cual se articule según las configuraciones con otros. En el ensayo se reúnen en un todo legible elementos discretos, separados y contrapuestos; no es el ensayo andamiaje ni construcción. Pero, como configuraciones, los elementos cristalizan por su movimiento. La configuración es un campo de fuerzas, como, en general, bajo la mirada del ensayo toda formación espiritual tiene que convertirse en un campo de fuerzas.

El ensayo es una provocación al ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de duda. En su conjunto podría interpretarse como protesta contra las cuatro reglas que el *Discours de la Méthode* de Descartes coloca al principio de la ciencia occidental y de su teoría. La segunda de aquellas reglas, la división del objeto "en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre", ofrece el esbozo del análisis elemental bajo cuya enseña la teoría tradicional pone en equivalencia los esquemas de ordenación conceptuales y la estructura del ser. Pero el objeto del ensayo, los artefactos, se resisten al análisis elemental y no pueden construirse sino en base a su idea específica; no en vano ha tratado en ese punto Kant análogamente las obras de arte y los organismos, a pesar de seguir distinguiéndolos insobornablemente contra todo oscurantismo

romántico. No se debe hipostasiar la totalidad en cuanto entidad primera, igual que no se deben hipostasiar como primeros los productos del análisis, los elementos. Frente a ambas conductas el ensayo se orienta por la idea de aquella acción recíproca que rechaza tan energicamente la pregunta interesada por los elementos como la búsqueda que se interesa por lo elemental. Los momentos no pueden desarrollarse puramente a partir del todo ni, a la inversa, el todo de los momentos. El todo es mónada y no lo es; sus momentos, de naturaleza conceptual en tanto que momentos, aluden a más allá del objeto específico en el que están reunidos. Pero el ensayo no les persigue hasta allí donde, más allá del objeto específico, se legitimarían: de hacerlo caería en la mala infinitud. Más bien se acerca tanto al *hic et nunc* del objeto que éste se disocia en los momentos en que tiene su vida, en vez de ser objeto mero.

La tercera regla cartesiana, "conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu comme par degrés jusques à la connaissance des plus composés", contradice brutalmente a la forma *ensayo*, pues ésta parte de lo más complejo, no de lo más simple y previamente sólido. La forma ensayo no se apartará de la actitud de aquel que empieza a estudiar filosofía y tiene ya a la vista de algún modo la idea de ella. Difícilmente empezará esta persona por leer a los escritores más simples cuyo *common sense* suele resbalar por los lugares en los que habría que quedarse; sino que más bien empezará por recurrir a los su- puestamente difíciles, los cuales proyectan entonces retrospectivamente su luz a lo sencillo y lo iluminan como "posición del pensamiento respecto de la objetividad". La ingenuidad del estudiante que no se contenta, y aun a medias, sino con lo difícil y formidable, es más sabia que la adulta pedantería que con amezador dedo exhórta al pensamiento a comprender primero lo sencillo, antes de atreverse con eso otro complejo que es lo que propiamente le atrae. Ese aplazar el conocimiento no sirve más que para impedirlo. Frente al *conveniu* de la comprensibilidad, frente a la noción de verdad como coherente conjunto de efectos, el ensayo obliga a pensar la cosa desde el primer paso con tantas capas o estratos como tiene, y es así correctivo de aquella rígida primitividad que siempre se asocia a la *ratio* corriente. Mientras

que la ciencia, falsificando a su manera lo difícil y complejo de una realidad antagonista y monológicamente escindida, la reduce a modelos simplificados y luego diferencia a posteriori éstos mediante sedicente material, el ensayo en cambio se sacude la ilusión de un mundo sencillo, lógico en el fondo, ilusión tan apta para la defensa del ente mero. El "ser diferenciado" del ensayo no es un añadido, sino su medio mismo. El pensamiento establecido se complace en atribuir la diferenciación a la mera psicología del sujeto conocedor, creyendo así desligarse de las construcciones que aquélla pone. Las tronitruantes condenas científicas del exceso de agudeza no se dirigen en realidad al método precipitado e indigno de confianza, sino a lo insólito en la cosa, que ese otro método permite manifestarse.

La cuarta regla cartesiana, "faire partout des denombrements si entiers et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre", el principio propiamente sistemático, vuelve a presentarse sin alteración en la polémica de Kant contra el estilo "de rapsodia" del pensamiento de Aristóteles. Esa regla corresponde al reproche que se hace al ensayo de ser, por hablar como maestra escuela, una investigación que no agota su tema, cuando todo objeto, y sin duda el espiritual, incluye en sí infinitos aspectos de cuya elección no decide sino la intención del que conoce. La "visión de conjunto" no sería posible más que en el caso de que previamente se supusiera que el objeto tratado se resuelve completamente en los conceptos de su tratamiento, que no queda nada que no quedara anticipado a partir de dichos conceptos. Según esa hipótesis, la regla de la completitud de los miembros particulares pretende que el objeto puede exponerse en una conexión deductiva sin lagunas, lo cual es una suposición propia de la filosofía de la identidad. Del mismo modo que la exigencia de definición, también esta regla cartesiana ha sobrevivido al teorema racionalista en que se basaba: pues también a la ciencia empírica y abierta se atribuye visión de conjunto y continuidad en la exposición. Con ello lo que en Descartes era conciencia intelectual de la necesidad del conocimiento se convierte en arbitrariedad de una "Frame of reference", de una axiomática que hay que colocar al principio para satisfacer la necesidad metódica y por dar plausibilidad al conjunto, sin que esa axiomática inicial pueda ya manifestar su validez o su evidencia; o en la arbitra-

riedad, por citar la versión alemana, de un "proyecto"^{1*} que, con el *pathos* de dirigirse al Ser, no hace más que ocultar sus condiciones subjetivas. La exigencia de continuidad en el proceso del pensamiento prejuzga ya tendencialmente la concordancia en el objeto, la armonía propia de éste. La exposición de coherencia continua estaría en contradicción con una cosa antagónica, a menos que determinara la continuidad como discontinuidad al mismo. Inconscientemente, lejos de la teorización, en el ensayo como forma se manifiesta la necesidad de anular también en el proceder concreto del espíritu las exigencias de completitud y continuidad ya rebasadas en la teoría. Mientras se rebela estéticamente contra el estrecho y mezquino método que no desea más que no dejar nada sin tocar, el ensayo obedece a un motivo crítico-gnoseológico. La concepción romántica del fragmento, como formación incompleta que procede al infinito a través de la autorreflexión, defiende también ese mismo motivo antidealista en el seno mismo del idealismo. Tampoco en el modo de elocución puede fingir el ensayo que ha derivado el objeto y que no queda nada más que decir de éste.

Es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas. La armonía del orden lógico engaña acerca del ser antagonístico de aquello a que se ha impuesto ese orden. La discontinuidad es esencial al ensayo, su cosa es siempre un conflicto detenido. Mientras armoniza conceptos los unos con los otros o por medio de su función en el paralelogramo de fuerzas de las cosas, retrocede ante el concepto superior bajo el cual habría que subsumirlos a todos; pues el método del ensayo sabe que lo que el concepto superior finge proporcionar resuelto es irresoluble; y a pesar de ello el ensayo intenta también resolverlo. Como la mayoría de los términos que sobreviven históricamente, la palabra *ensayo*, en la que se unen la utopía del pensamiento — dar en el blanco — con la conciencia de la propia falibilidad y provisionalidad, da una información

^{1*} "Proyecto" traduce el tecnicismo heideggeriano *Entwurf*. (Nota del T.)

acerca de la forma en cuestión, que es tanto más de tener en cuenta cuanto que no lo hace programáticamente, sino como caracterización de la intención tanteadora.

El ensayo tiene que conseguir que la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma está presente. El ensayo corrige lo casual y aislado de sus comprensiones haciendo que éstas, ya sea en el propio decurso, ya sea en su relación, como piedra de mosaico, con otros ensayos, se multipliquen, se confirmen y se limiten; no por abstracción dirigida a las notas abstraídas de aquellas comprensiones. "Así, pues, se diferencia un ensayo de un tratado. Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas al escribir".¹ La inquietud suscitada por este procedimiento, la sensación de que puede llevarse a cabo a voluntad, tienen su parte de verdad y su parte de falsedad. Verdad porque, efectivamente, el ensayo no se cierra ni termina, y su incapacidad para hacerlo vuelve como parodia de su propio apriori; y entonces se le imputa como culpa aquello de que sólo son culpables las formas que borran cuidadosamente la huella de su arbitrariedad. Pero aquella inquietud es también inveraz porque, a pesar de todo, la constelación del ensayo no es tan arbitraria como parece a un subjetivismo filosófico que sustituye la construcción de la cosa por la construcción del orden conceptual. El ensayo está determinado por la unidad de su objeto, junto con la de la teoría y la experiencia encarnadas en ese objeto. La apertura del ensayo no es la vaga apertura del sentimiento y del estado de ánimo, sino que cobra contornos gracias a su contenido. El ensayo se rebela contra la idea de "obra capital", idea que refleja ella misma las de creación y totalidad. Su forma se atiene al pensamiento crítico que dice que el hombre no es creador, que nada humano es creación. El ensayo mismo, referido siempre a algo previamente hecho, no se presenta como

1. MAX BENSE, "Über den Essay und seine Prosa", en *Merkur*, año 1947, n.º 3, 9418.

creación ni tampoco pretende un algo que lo abarcara todo y cuya totalidad fuera comparable a la de la creación. Su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí misma, es la totalidad de lo no total, una totalidad que ni siquiera como forma afirma la tesis de la identidad de pensamiento y cosa que rechaza en cuanto al contenido. La liberación de la construcción de la identidad concede a veces al ensayo lo que escapa al pensamiento oficial, el momento del color indeleble, de lo imborrable. Ciertos términos extranjeros usados por Simmel — *cachet*, *attitude* — revelan esa intención, aun sin que la intención misma sea tratada por él teoréticamente.

El ensayo es a la vez más abierto y más cerrado de lo que puede ser grato al pensamiento tradicional. Es más abierto en la medida en que, por su disposición misma, niega toda sistemática y se basta tanto mejor a sí mismo cuanto más rigurosamente se atiene a esa negación; en el ensayo, los residuos sistemáticos, las infiltraciones, por ejemplo, de estudios literarios con filosofemas comunes y tomados ya listos, infiltraciones que acaso aspiran a dar respetabilidad al texto, no tienen más valor que las trivialidades psicológicas. Pero el ensayo es también más cerrado de lo que puede gustar al pensamiento tradicional, porque trabaja efectivamente en la forma de la exposición. La conciencia de la no identidad de exposición y cosa impone a la exposición un esfuerzo ilimitado. Esto y sólo esto es lo que en el ensayo resulta parecido al arte; aparte de ello, el ensayo está necesariamente emparentado con la teoría, a causa de los conceptos que aparecen en él, los cuales traen de afuera no sólo sus significaciones, sino también sus referencias teóricas. Ciertamente el ensayo se comporta respecto de la teoría tan precavidamente como respecto del concepto. El ensayo no puede derivarse limpiamente de la teoría — el error cardinal de todos los trabajos ensayísticos tardíos de Lukács — ni puede ser una futura síntesis suministrada por entregas. La experiencia espiritual se ve amenazada cuanto más esforzadamente se solidifica en teoría y toma sus gestos, como si tuviera en las manos la piedra filosófica. Pero a pesar de ello la experiencia espiritual, por su propio sentido, aspira a una tal objetivación. Esta antinomia se refleja en el espejo del ensayo. Igual que absorbe de afuera conceptos y experiencias, absorbe también teorías. Sólo que su

actitud para con ellas no es la del punto de vista o posición. Si la falta de punto de vista, de posición, del ensayo no es ya ingenua y obediente a la preeminencia de sus objetos, si aprovecha más bien la relación a sus objetos como medio contra la construcción del principio, consigue realizar, paradójicamente, por así decirlo, la polémica, en otro caso impotente, del pensamiento contra la mera filosofía de punto de vista, de actitud o posición. El ensayo consume las teorías que le son próximas: su tendencia es siempre tendencia a la liquidación de la opinión, incluso de la opinión de la cual parte.

El ensayo es lo que fue desde el principio: la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica immanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología. "El ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu. Pues el que critica tiene necesariamente que experimentar, tiene que establecer condiciones bajo las cuales se hace de nuevo visible un objeto en forma diversa que en un autor dado; y, ante todo, hay que poner a prueba, ensayar la ilusividad y caducidad del objeto; éste es precisamente el sentido de la ligera variación a que el crítico somete el objeto criticado".¹ Cuando se reprocha al ensayo falta de punto de vista y relativismo, porque no reconoce punto de vista alguno externo a sí mismo, se está de nuevo en presencia de esa noción de la verdad como cosa "lista y a punto", como jerarquía de conceptos, la noción destruida por Hegel, tan poco amigo de puntos de vista: y en esto se tocan el ensayo y su extremo, la filosofía del saber absoluto. El ensayo querría salvar al pensamiento de su arbitrariedad reasumiéndolo reflexivamente en el propio proceder, en vez de enmascarar aquella arbitrariedad disfrazándola de inmediatez.

Cierto que aquella filosofía, la del saber absoluto, se quedó siempre con la consecuencia consistente en que mientras crítica el abstracto concepto supremo, el mero "resultado", en nombre del proceso, discontinuo en sí, sin embargo, al mismo tiempo, según hablando, según costumbre idealista, de "método" dialéctico. Por eso el ensayo es más dialéctico de lo que lo es la dialéctica cuando se expone a sí misma. El ensayo toma la lógi-

1. BENSE, *loc. cit.*, p. 420.

ca de Hegel al pie de la letra: no se puede jugar inmediatamente la verdad de la totalidad contra los juicios individuales, ni es posible finalizar la verdad hasta hacerla juicio individual, sino que la exigencia de verdad presentada por la singularidad debe tomarse literalmente hasta la evidencia de su no verdad. Lo audaz, lo anticipativo, lo prometido y no cumplido totalmente de todo detalle ensayístico arrastra como negación otras tantas audacias; la no verdad en la que el ensayo se intrinca a sabiendas es el elemento de su verdad. Sin duda hay ya elemento de no verdad en su mera forma, en la referencia a entidad culturalmente preformada y derivada como si fuera entidad en sí. Pero cuanto más energicamente suspende el concepto de un algo primero y se niega a deshilar cultura de naturaleza, tanto más fundamentalmente reconoce la esencia natural de la cultura misma. Hasta el día de hoy se perpetúa en la cultura la ciega conexión natural del mito, y el ensayo reflexiona precisamente sobre ello: la relación entre naturaleza y cultura es su tema propio. No en vano se sumerge el ensayo, en vez de "reducirlos", en los fenómenos culturales como en una segunda naturaleza o segunda inmediatez, para suprimir precisamente por su tenacidad la ilusión de ésta. El ensayo se engaña tan poco como la filosofía de la originario acerca de la diferencia entre la cultura y lo que subyace a ella. Pero para él la cultura no es un epifenómeno superpuesto al Ser y que haya de destruir, sino que incluso lo subyacente es *thésis*, a saber, la falsa sociedad. Por eso para el ensayo el origen no vale más que la superestructura. Su libertad en la elección de los objetos, su soberanía frente a todas las *priorities* de lo fáctico o de la teoría, se debe al hecho de que para el ensayo todos los objetos están en cierto sentido a la misma distancia del centro, del principio que los embruja a todos.

El ensayo no glorifica la ocupación con lo originario como si ella fuera más originaria que la ocupación con lo mediado, porque la misma originariedad es para el ensayo objeto de reflexión, algo negativo. Esto corresponde a una situación en la que la originariedad, como punto de vista o posición del espíritu en medio del mundo persocializado, se ha convertido en una mentira. La tal mentira abarca desde el aislamiento de conceptos históricos de las lenguas históricas para ascenderlos a palabras originarias hasta la educación académica en *creative writing* y el primitivis-

mo artístico cultivado con organización industrial, y hasta la música de flautas de caña y el *finger painting* en los que la oquedad pedagógica se disfraza de virtud metafísica. El pensamiento no queda al margen de la rebelión de Baudelaire, la rebelión de la poesía contra la naturaleza como reserva social. Tampoco los paraisos del pensamiento son ya sino artificiales, y por ellos deambula el ensayo. Y como, según el dicho de Hegel, no hay entre el cielo y la tierra nada que no esté mediado, el pensamiento no puede ser fiel a la idea de inmediatez más que a través de lo mediado, mientras que el pensamiento se convierte en víctima de la mediación cuando aferra inmediatamente lo no mediado. Asustadamente se aferra el ensayo a los textos, como si existieran sin más y tuvieran autoridad. De este modo consigue, pero sin el engaño de un algo primero, un suelo para sus pies, por dudoso que sea, de un modo comparable al de la antigua exégesis teológica de textos. Pero la tendencia es la contrapuesta a esta última: es la tendencia crítica; la tendencia es a sacudir la pretensión de la cultura mediante la confrontación de los textos con su propio enfático concepto, con la verdad mentada por cada uno aunque no quiera mentarla, y llevar así a la cultura al pensamiento de su "no verdad", de aquella apariencia ideológica en la cual la cultura se manifiesta como decaída de la naturaleza. Bajo la mirada del ensayo la segunda naturaleza se interioriza en sí misma como naturaleza primera.

Si la verdad del ensayo se mueve a través de su "no verdad", no hay que buscarla empero en la mera contraposición a su elemento insincero y proscrito, sino en éste mismo, en su motilidad, en su falta de aquella solidez cuya exigencia la ciencia transfirió de las relaciones de propiedad al espíritu. Los que se creen obligados a defender el espíritu de toda insolidez son sus enemigos: el espíritu mismo, una vez emancipado, es móvil. En cuanto quiere más que la mera repetición y el mero adobo administrativos de lo ya existente en cada caso, el espíritu presenta algún flanco sin cubrir, mas la verdad abandonada por este juego con riesgo no sería ya más que tautología. Históricamente el ensayo está emparentado con la retórica, a la que la mentalidad científica, desde Descartes y Bacon, quiso hacer frente, hasta que, con mucha consecuencia, acabó por rebajarse, en la era científica, a la categoría de una ciencia *sui generis*, la ciencia

de la comunicación. Probablemente, es cierto, la retórica fue ya siempre el pensamiento en su adaptación al lenguaje comunicativo. Este pensamiento apuntaba a la obvia y trivial satisfacción de los oyentes. Precisamente en la autonomía de la exposición, por la que se distingue de la comunicación científica, el ensayo conserva restos de aquel elemento comunicativo de que carece la comunicación científica. La satisfacción que la retórica quiere suministrar al oyente se sublima en el ensayo hasta hacerse idea de la felicidad de una libertad frente al objeto, libertad que da al objeto más de lo suyo que si se le coloca en el despiadado orden de las ideas. La conciencia científicista, orientada contra toda representación antropomorfística, estuvo siempre aliada con el principio de realidad y fue siempre, como éste, enemiga de la felicidad. Mientras que se afirma que la felicidad es la finalidad de todo dominio de la naturaleza, resulta que la felicidad se presenta siempre como regresión a la naturaleza mera. Ello se manifiesta hasta en las filosofías supremas, hasta en Kant y en Hegel. A pesar de tener su *pathos* en la idea absoluta de razón, estas filosofías denigran al mismo tiempo a la razón, por impertinente e irrespetuosa, en cuanto que ella relativiza algo vigente. El ensayo, oponiéndose a esa tendencia, salva un momento de sofística. La hostilidad del pensamiento crítico oficial a la felicidad es perceptible, especialmente en la dialéctica trascendental de Kant, la cual querría eternizar las fronteras trazadas entre el entendimiento y la especulación e impedir, según la característica metafórica, el "vagabundeo por los mundos inteligibles".

Mientras que la razón que se critica a sí misma pretende estar en Kant con los dos pies bien asentados en el suelo, fundándose a sí misma, en realidad, según su más íntimo principio, está haciéndose impermeable a cualquier novedad y combatiendo ya la curiosidad, el lúdico principio del pensamiento tan denigrado también por la ontología existencial. Lo que Kant, desde el contenido, ve como finalidad de la razón — la producción de la humanidad, la utopía —, queda impedido desde la forma, desde la teoría del conocimiento, la cual no permite a la razón rebasar el ámbito de la experiencia, el cual se contrae, en el mecanismo del mero material y las inmutables categorías, a aquello que ya siempre fue, existió.

Pero el objeto del ensayo es lo nuevo en tanto que nuevo, no

traducible a lo viejo de las formas existentes. Al reflejar como sin violencia el objeto, el ensayo se queja calladamente de que la verdad traicionara a la felicidad y, con ello, a sí misma. Y este lamento mueve a la cólera al ensayo. El elemento suasorio de la comunicación se sustrae entonces, en analogía con el cambio de función de algunos rasgos de la música autónoma, a su fin originario y se convierte en pura determinación de la exposición como tal, en su factor de violencia que, en vez de reproducir la cosa, querría reconstruirla partiendo de sus *membra disiecta* conceptuales. Pero las malfamadas transiciones de la retórica, en las que asociaciones, multivoacidad de las palabras, abandono de la síntesis lógica tenían que facilitar el trabajo al oyente y someterlo, una vez debilitado, a la voluntad del orador, se funden en el ensayo con el contenido de la verdad. Sus transiciones rechazan la derivación directa en beneficio de conexiones horizontales entre los elementos, conexiones para las cuales no tiene sitio la *lógica discursiva*.

El ensayo no utiliza los equívocos por negligencia, ni porque no sepa que sobre ellos pesa una prohibición científica, sino para llevar, hasta allí adonde pocas veces llega la crítica del *equívoco*, la mera distinción de significaciones: al hecho de que siempre que una palabra cubre diversidad, lo diverso no puede serlo completamente, sino que la unidad de la palabra alude a una unidad en la cosa, por recordarla que sea, sin que, por lo demás, esta unidad pueda confundirse con parentescos lingüísticos según el uso de las actuales filosofías restaurativas. También en esto roza el ensayo la *lógica musical*, el arte *strictissimo* y, sin embargo, sin conceptos, de la transición musical, para dar a la lengua que habla algo que perdió bajo el dominio de la *lógica discursiva*, la cual, empero, no permite que se salte por encima de ella, sino que sólo es posible superarla con astucia mediante sus propias formas y gracias a la expresión subjetiva y penetrante. Pues el ensayo no se encuentra en simple contraposición con el procedimiento discursivo. El ensayo no es alógico, sino que obedece el mismo a criterios lógicos en la medida en que el conjunto de sus frases tiene que componerse en acorde. No pueden quedar en él contradicciones meras, a menos que se fundamenten como contradicciones de la cosa misma. Sólo que el ensayo desarrolla los pensamientos de modo diverso del que sigue la

lógica discursiva. No los deriva de un principio ni los infiere de coherentes observaciones particulares. Coordina los elementos en vez de subordinarlos; y lo único *commensurable* con los criterios lógicos es la esencia del contenido del ensayo, no el modo de su exposición. Mientras que, por una parte, en comparación con las formas en que se comunica indiferentemente un contenido ya listo, el ensayo es más dinámico que el pensamiento tradicional a causa de la tensión entre la exposición y lo expuesto, por otra, como *compresencia* construida, es también más *estático*. En esto y sólo en esto consiste su afinidad con el cuadro, pero con la diferencia de que la *estática* del ensayo es la de relaciones de tensión detenidas en cierto sentido. La fácil docilidad del curso de los pensamientos del *ensayista* le obliga a una intensidad mayor que la del pensamiento discursivo, porque el ensayo no procede, como éste, ciego y automatizadamente, sino que en cada momento tiene que reflejarse sobre sí mismo. Naturalmente que esa reflexión no se refiere sólo a su relación con el pensamiento establecido, sino también a su relación con la retórica y la comunicación. De no ser así, lo que se imagina ser *supracientífico* resulta ser *vanidad precientífica*.

La actualidad del ensayo es la actualidad de lo *anacrónico*. El momento le es más desfavorable que nunca. El ensayo se ve aplastado entre una ciencia organizada en la que todos se arrojan el derecho de controlar a todos y todo y que excluye con el aparente elogio de "intuitivo" o "estimulante" lo que no está cortado por el patrón del *consensu*, y una filosofía que se contenta con el vacío y abstracto resto de lo que no ha sido aún ocupado por la organización de la empresa científica y que, por eso mismo, es para ella objeto de una empresa organizada de segundo grado. Pero el ensayo se ocupa de lo opaco de sus objetos. Con conceptos querría abrir de par en par lo que no entra en conceptos o que, por las contradicciones en que se entredan éstos, revela que la red de su objetividad es mera disposición *artificial* y subjetiva. El ensayo querría polarizar lo opaco, *desembarrazar* las fuerzas latentes en ello. Se esfuerza por llegar a la concreción del contenido determinado en el espacio y en el tiempo; construye la *encarnación conjunta* de los conceptos tal como éstos se presentan, juntos y encarnados, en el objeto. El ensayo se sustrae a la tiranía de los atributos atribuidos a las

ideas desde la definición del *Symposio*, "eternas en su ser, ni engendradas ni perecederas, ni sujetas a cambio ni a disminución"; "un ser por sí mismo, para sí mismo, eterno, monoforme"; y a pesar de ello el ensayo sigue siendo idea, porque no capitula ante el peso del ente, porque no se inclina ante lo que meramente es. Pero no lo mide con el canon de un algo eterno, sino más bien con un entusiástico fragmento del período tardío de Nietzsche: "Y supuesto que dijéramos 'sí' a un único instante, con ello hemos dicho 'sí' no sólo a nosotros mismos, sino a toda existencia. Pues nada está aislado en sí, ni en nosotros mismos ni en las cosas: y si nuestra alma no ha temblado y resonado de felicidad, como una cuerda, sino una sola vez, para ello fueron necesarias todas las eternidades, para condicionar ese acaecer único — y toda eternidad fue aceptada, liberada, justificada y afirmada en aquel instante único de nuestro 'sí'".¹ Sólo que el ensayo desconfiaba incluso de una tal justificación y afirmación. Para la felicidad, que era sagrada para Nietzsche, el ensayo no conoce más nombre que el negativo. Incluso las supremas manifestaciones del espíritu que expresan la felicidad siguen intrincadas en la culpa que consiste en obstaculizarla en cuanto siguen siendo mero espíritu. Por eso la más íntima ley formal del ensayo es la herejía. Por violencia contra la ortodoxia del pensamiento se hace visible en la cosa aquello, mantener oculto lo cual es secreto y objetivo fin de la ortodoxia.

1. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Der Wille zur Macht* (II), *Werke*, Band. X. Leipzig, 1906, p. 206, § 1032.

DE LA INGENUIDAD ÉPICA

"Así como la tierra aparece grata a los que vienen nadando porque Poseidón les hundió en el ponto la bien construida embarcación, haciéndola juguete del viento y del gran oleaje; y unos pocos que consiguieron salir nadando del espumoso mar... pisan la tierra muy alegres porque se ven libres de aquel infortunio: pues de igual manera le era agradable a Penélope la vista del esposo y no le quitaba del cuello los níveos brazos".¹ Si se mide la Odisea por esos versos, por la metáfora de la felicidad de los esposos reunidos, no como si se tratara de metáfora cualquiera simplemente añadida, sino como contenido nudo de la narración, que aparece hacia el final de ésta, la Odisea no sería sino el intento de prestar oído al choque siempre renovado del mar en la costa rocosa, el intento de dibujar pacientemente cómo el agua sumerge los escollos para retirarse luego bramando de ellos y hacer que lo firme brille con color más profundo. Ese bramar es el sonido de la palabra épica en la que lo unívoco y firme se reúne con lo multívoco y fluyente para separarse al punto de ellos. La aforme marea del mito es lo siempre igual, mientras que el *télos* de la narración es lo diverso, y la identidad despiadada y rigurosa en que se sujeta al objeto épico sirve precisamente para consumir su "no identidad" con la identidad mala, con la monotonía sin articular: para realizar su diversidad misma. La epopeya quiere contar algo digno de ser contado, de

1* HOMERO, *Odisea*, XXIII, 231 y ss. — El autor cita la clásica traducción nacional alemana de Voss. Damos aquí la tradicional versión castellana en prosa de Segalá, en la edición Alsina. (N. del T.)