

NOTAS SOBRE EL ENSAYO

Micaela Cuesta

Universidad de Buenos Aires

Resumen.- Existen diversos desarrollos acerca de las potencialidades críticas y/o creativas del ensayo. Por su forma se lo ha buscado incluir dentro de determinados géneros artísticos -tal ha sido el esfuerzo de György Lukács. Otros, por el contrario, afirman que su estatuto deja de ser artístico desde el momento en que sus medios son los conceptos y su aspiración, la verdad -este último es el caso de Theodor Adorno. Sin embargo, más allá de esta inicial discrepancia, lo que advertimos en el despliegue de esta problemática es la permanencia de un límite. Límite entre arte y ciencia, límite entre crítica y academia. El cómo son trazadas estas delimitaciones y a partir de qué criterios son producidas, constituyen algunos de los interrogantes que intentaremos sostener. En este marco, adquieren relevancia una serie de oposiciones entre conocimiento científico y ensayo, que giran principalmente en torno a: relación entre forma y contenido; responsabilidad y lugar de la crítica; estatuto del método en la producción de conocimiento; relación entre concepto y realidad. El objetivo del presente artículo es, entonces, no sólo el de despejar estos límites sino también el de evidenciar sus tabicamientos y posibles desplazamientos.

Palabras claves.- *ensayo, ciencia, arte, crítica, verdad*

NOTES ABOUT THE ESSAY

Abstract.- There are several developments about the critical and/or creative potentialities of the essay. Because of its shape, several writers tried to include it in certain artistic genre –this has been György Lukács' effort. On the other hand, there are some authors that assert that its statute is not artistic, since the instruments it deploys are concepts, and its aspiration is the truth – the last one is Theodor Adorno's point of view. However, beyond this initial discrepancy, what we see through the presentation of this issue is the presence of a boundary. Boundary between art and science, boundary between critic and academy. How these delimitations are drawn, and in which criteria they are based, are some of the questions that we will try to hold. Consequently, a series of oppositions between scientific knowledge and essay become relevant. These oppositions turn around: relation between shape and content; criticism's responsibility and its ubication; method's statute in knowledge's production; relation between concept and reality. The purpose of this article is, then, not only to clear these delimitations but also to put in evidence its compartments and its possible displacement.

Key words.- *essay, science, art, critic, truth*

Los caminos del olvido

“El espacio, que nos separa de los otros, no tendría más significado, para el conocimiento, que el tiempo que nos divide de nuestro dolor pasado: el de un límite infranqueable. Pero el dominio permanente sobre la naturaleza, la técnica médica y no médica, alcanza su fuerza gracias a este enceguecimiento y se torna posible sólo merced al olvido. Pérdida del recuerdo como condición trascendental de la ciencia. Toda reificación es un olvido”.

T. W. Adorno y M. Horkheimer (2002: 221)

En un destacado texto del filósofo italiano Giorgio Agamben¹, encontramos algunas claves para pensar las huellas de una separación, situada en el origen

de la cultura occidental y olvidada al momento de su nacimiento: nos referimos a la escisión entre ciencia y arte. Es preciso desandar esta ruptura, pues será sobre ella que cabalgará la *crítica*.

Solemos esperar de una obra crítica que despliegue sus tesis o hipótesis de trabajo. Sin embargo, en el inicio de la filosofía clásica el significante *crítica* refería a la indagación sobre los límites de la conciencia, a la interrogación sobre aquello que no se puede asir.

El grupo de Jena intentó abolir la diferencia entre poesía y disciplina crítico filosófica. Los pensadores que lo integraban consideraban como crítica a toda obra que incluyese en sí su propia negación. El indicio de la decadencia de esta tradición de pensamiento podemos leerlo allí donde se afirma el parentesco entre obra de arte y crítica, no ya a través de su capacidad de autonegación, sino a partir de la reivindicación de su creatividad. Se olvida así aquella fórmula de la antigüedad “poeta a la vez que filósofo” con la cual aquello que se pretende indicar en su semejanza es cuánto de negatividad hay en ellos. Es el proceso de la irónica autonegación lo que los representa.

Siguiendo a Agamben, la crítica de Hegel dirigida al romanticismo (sea de Shlegel, Novalis o Solger) de permanecer en la ironía como «infinita negatividad absoluta» deja escapar lo esencial “o sea, que la negatividad de la ironía no es la provisional de la dialéctica, que la varita mágica de la *Aufhebung* está ya siempre en el acto de transformar en algo positivo, sino una negatividad absoluta y sin rescate, la cual sin embargo no renuncia por ello al conocimiento” (Agamben, 2002: 10).

De la ironía romántica brota una actitud filosófica y científica aún por interrogar, que reside en la fundación de una perspectiva crítica de las ciencias humanas. Pues si en las ciencias del hombre sujeto y objeto se identifican, una de las tareas más serias e inaplazables sería la de pensar una ciencia sin objeto. De modo que “la *queté* de la crítica no consiste en reencontrar su propio objeto, sino en asegurarse las condiciones de su inaccesibilidad” (Agamben, 2002: 10).

Este acceso se encuentra vedado por el olvido de una separación producida en el origen de la cultura occidental. Dicha escisión -antes referida- es la que divide a la poesía de la filosofía, a la palabra poética de la palabra pensante. Escisión que la modernidad interpreta en el sentido de que es la poesía quien poseería su objeto sin conocerlo, mientras que la filosofía sería quien lo conocería sin poseerlo.

Esta apreciación se encuentra también presente en la *Teoría Estética* de Theodor Adorno, expresada con palabras levemente modificadas: “Para el conocimiento discursivo lo verdadero aparece sin disfraz, pero no lo puede poseer; en cambio el conocimiento que es el arte lo posee, pero como algo que le es inconmensurable” (Adorno, 1984: 169).

Es de este modo como encontramos, por un lado, una palabra inconsciente, como caída del cielo, que goza de su objeto sin conocerlo, representándolo; y otra, que es conciencia y seriedad, pero que es incapaz de gozar de su objeto

porque no puede representarlo. Este divorcio comparece acerca de la imposibilidad de la cultura occidental de poseer plenamente el objeto de conocimiento.

Desde el momento en que la filosofía aceptó esta escisión pasivamente, omitió elaborar un lenguaje propio, como si existiese una ruta hacia la verdad que prescindiera del problema de la representación. La poesía, por su parte, ha hecho lo (im)propio, pues tampoco se ha dado un método o una conciencia de sí.

Existe una urgencia en nuestra cultura por reencontrar la unidad de la propia palabra desplazada. En el momento en que este divorcio alcanza su límite, es cuando vemos nacer a la crítica. Ella no representa ni conoce, en último término lo que conoce es la representación. “A la apropiación sin conciencia y a la conciencia sin goce, la crítica opone el goce de lo que no puede ser poseído y la posesión de lo que no puede gozarse” (Agamben, 2002: 12).

Lo que tenemos entre nuestras manos es una cuestión que, parafraseando a Lukács, podría expresarse del siguiente modo: *la cuestión de la crítica, el ensayo*. Sin embargo, llegados a este punto, los caminos se bifurcan, pues las posiciones al respecto lejos de constituirse en dulce armonía, replican viejos dilemas y disonancias que es necesario desandar.

El ensayo o el nombre de un desencuentro

“Siempre que se ha pretendido concebir los escritos de los filósofos como obras poéticas, se ha perdido de vista su contenido de verdad”

Theodor W. Adorno (2006: 9)

Este interés por el ensayo y sus especificidades, nos lleva a sostener diversas preguntas. Nos interrogamos ahora acerca de en qué medida la forma del ensayo lo aleja de la ciencia y lo aproxima al arte. Hasta qué punto reordena el ensayo conceptualmente la vida, entendiendo por ella al movimiento, a las fuerzas orgánicas que pugnan por expresarse en formas. En qué medida podemos pensar al ensayo en ese límite, siempre borroso, entre conocimiento científico y expresión artística.

En su célebre libro *El alma y las formas*, Gyorgy Lukács en una carta dirigida a su amigo Leo Popper, expone con vehemencia y estilo los argumentos que le servirán para sostener la aseveración que reza que la crítica es un arte, cuya forma, el ensayo, no es otra cosa que uno más de los géneros artísticos.

Establece el autor húngaro una diferencia entre el poeta, por un lado, y el platónico, el místico y el ensayista por otro. Subtiende a esta diferencia, distintas formas de expresión. En la primera, tenemos imagen; en las segundas, significaciones. De un lado encontramos sólo cosas, de otro, sólo relaciones entre cosas, conceptos y valores.

Sin embargo, lo que caracteriza al ensayo es el gesto de alojar en él la transparencia, con una fuerza tal que ni las visiones de las cosas ni las imágenes pueden captar ni expresar. A diferencia de los poetas, los ensayistas - y con ellos los filósofos y los místicos- se apartan de las imágenes, permaneciendo en el plano de las ideas.

Pero, más allá de esta coincidencia, Lukács advierte la subsistencia de una diferencia al interior del segundo grupo: mientras los filósofos y los místicos sólo tienen respuestas, los ensayistas perseveran en el plano de preguntas.

Al ensayo lo caracteriza ese deslizarse entre dos mundos -ciencia y arte- que adquiere valor y potencia precisamente en el movimiento, en el recorrido. Pues ¿qué hace el ensayo si no es merodear la forma de la que se sirve para recomenzar nuevamente el proceso de dar forma? El ensayo aparece de este modo como forma estética sin resolución, que sólo existe en los caminos que traza y no en las metas a las que arriba. Es su andar lo que le da su valor, es en el recorrido en donde el lector se fascina con su riqueza.

Ahora bien, retomemos aquella diferencia señalada entre los poetas y los ensayistas para preguntarnos ¿qué lugar ocupa la imagen, el conocimiento intuitivo en el ensayo?

Indudablemente la diferencia entre imagen y significación, es una abstracción, pues como afirma Lukács “la significación está siempre envuelta en imágenes y toda imagen está limitada por el reflejo de una luz de más allá de las imágenes” (Lukács, 1985: 21). La imagen comunica como sólo lo puede hacer la poesía, cómo sólo lo puede imitar el ensayo. Sin embargo, la imaginación no se limita a la evocación de imágenes, sino que las relaciona unas con otras. La imaginación es actividad de asociación de imágenes.

El ensayista trabaja sobre las formas, sobre personajes y vivencias ya vividas a las que a su vez reordena. A partir de allí, de su realidad dirige las preguntas a la vida. Aspira a la verdad, pero en su recorrido, en su intento por alcanzar esa meta, lo que encuentra es una cosa distinta a ella, al decir de Lukács, lo que el ensayista encuentra es la *vida*.

El ensayo se relaciona con la realidad concreta, habla del hombre, de la vida y el destino. El ensayo se nos presenta de este modo, como una forma que “(...) con ocasión de otra forma concreta, plantea en el plano conceptual los últimos problemas de la filosofía y de la vida” (Goldmann, 1962: 156).

En el ensayo, la intuición es el órgano primordial de conocimiento. Permite el contacto directo con los *rasgos específicos del vivir*, aquellos que se borran en las superficiales imágenes del lenguaje o en la conciencia que se dispersa en fragmentos.

Es dentro de sus márgenes que se hacen posibles y encuentran lugar sus criterios de juicio. La sentencia, sin embargo, es anecdótica, pues lo que por sobre todas las cosas importa allí es el momento del proceso, el eslabonamiento de sus juicios, el movimiento que implica el juzgar.

El ensayo pone en juego no sólo al autor como aquel que encarna la desdicha del sentir colectivo, sino también al lector. Nos invita a recorrer un pensamiento en el momento mismo de su creación, nos recuerda sus palabras anteriores para mantenernos atentos a los movimientos de su decir. Pues su problemática no se cierra, se radicaliza. Las preguntas se profundizan hasta convertirse en nuevas preguntas, más grandes, más ricas, más problemáticas.

Dicho esto, dirijamos nuestra atención hacia el diálogo que podría establecerse entre el autor de *Historia y conciencia de clases* y el de *Mínima Moralía*.

En el artículo “El ensayo como forma” Adorno realiza un primer diagnóstico: el ensayo carece de prestigio debido a su falta de tradición formal. No ha tenido éxito el intento de hacer de él un género artístico. Pues se ha acotado al arte como reserva de irracionalidad, identificando a la ciencia con el conocimiento verdadero.

A pesar de los elogios que a él han dirigidos autores de la talla de George Simmel, Walter Benjamin y el propio Lukács, en cuanto estudio de lo preformado culturalmente, el gremio no acepta como filosofía más que aquello revestido de la dignidad de lo universal, lo permanente y originario. Se ha desmerecido, en contrapartida, la formación espiritual particular tenida por indigna.

La forma ensayo incomoda, pues recuerda y exhorta la libertad del espíritu prometida e incumplida por la Ilustración. No admite prescripciones acerca de su competencia. De cierto modo, él refleja el ocio infantil que juega con lo que ya otros han hecho. Sus conceptos no proceden de la nada, ni son construidos a partir de algo primero. Sus interpretaciones son hiperinterpretaciones. “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 lo estigmatiza por puro miedo a la negatividad” (Adorno, 1998: 247).

Los criterios del interpretar activo consisten en la compatibilidad con el texto y la fuerza que tenga la interpretación para llevar al lenguaje los elementos del objeto. Aquí el ensayo se aproxima a cierta experiencia estética, de la que empero se separa por sus medios: los conceptos; y por su aspiración: la verdad, si bien ésta, hay que subrayarlo, dista de ser la canónicaⁱⁱ.

Podríamos sumar tanto a Lukács como a Adorno al cuadro que pintara Agamben en torno a la escisión entre ciencia y arte. Pues ambos tienen presente este divorcio. El primero al afirmar que en las épocas primitivas ciencia y arte permanecían indiferenciados y que en cuanto la ciencia se separa e independiza del arte, pierde su valor todo aquello que le fue preparatorio. El carácter de cientificidad otorgado en otra época al arte puro queda completamente olvidado y carece ahora de toda relevancia.

Adorno, por su parte, es más taxativo, pues afirma que el advenimiento de dicha separación se debe a la creciente cosificación del mundo en el curso de su desmitologización. Y agrega la imposibilidad de restablecer una conciencia

para la cual intuición y concepto, imagen y mundo, sean lo mismo: de hecho “sólo como consumación del proceso de mediación sería imaginable esa conciencia, 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” (Adorno, 1998: 249). Pero, según su opinión, si arte y ciencia se separaron en la historia, tampoco puede hipostasiarse su contraposición. Ambas han de mantener su autonomía y ninguna puede vanagloriarse de representar para la otra una superación.

De este motivo crítico Adorno dio cuenta en su conferencia inaugural “Actualidad de la filosofía” (1931). Ante la mirada aguda del pensador alemán se ofrece la crítica situación que le depara a la filosofía un mundo que ha tirado por tierra la pretensión de abarcarlo todo con el pensamiento; un mundo donde la antigua ilusión de asir con el concepto la totalidad de lo real se revela altamente problemática.

Para Adorno, los grandes proyectos filosóficos que persisten en su aspiración sistemática, cumplen una función eternizadora, retienen un gesto complaciente. Ambos no se ostentan en una respuesta, se esconden, antes bien, en una pregunta: aquella que interroga por el Ser. Tal pregunta, formulada por los proyectos ontológicos de su tiempo, es la misma -argumenta Adorno- que subyacía a los sistemas idealistas que aquellos buscaban superar. Quizás el sintagma que mejor resuma estas pretensiones sea el de *ratio autonoma*.

Lo que la pregunta por el Ser supone es, en primero lugar, una adecuación entre ser y pensamiento, expresado en otras palabras, una identidad entre sujeto y objeto; en segundo lugar, deja intacta la idea de totalidad, de una realidad cerrada o sin fisuras dispuesta a ser aprehendida y susceptible de ser aferrada por el pensamiento (el concepto).

De la imposibilidad de aquella filosofía de dar respuesta a sus preguntas cardinales dan testimonio la propia historia de la filosofía. En este contexto - sostiene Adorno- los caminos que le quedan a la filosofía no son más que dos: en primer lugar, devenir en mera instancia ordenadora y controladora de ciencias particulares; en segundo lugar, el concepto de *poesía filosófica* “cuya arbitrariedad con respecto a la verdad sólo se ve superada por su inferioridad estética y por su lejanía en cuanto sea arte” (Adorno, 1991: 84). Esta segunda opción es descartada de plano en este texto.

Lo que une en todo caso a la filosofía y al arte es su insistencia sobre el objeto, lo que las distancia es su relación con el concepto, de necesidad en un caso, de prescindencia en otro.

Daremos ahora un paso más, uno que va de la forma ensayo a algo que en ocasión suya se manifiesta, esto es, la siempre polémica relación entre forma y contenido.

El valor de la exposición

“Si la filosofía quiere mantenerse fiel a la ley de su forma, en cuanto exposición de la verdad, y no en cuanto guía para la adquisición del conocimiento, tiene que dar importancia al ejercicio de esta forma suya y no a su anticipación en el sistema”.

Walter Benjamin (1990: 10)

Si bien Adorno objeta a Lukács el no haber reparado en los medios del ensayo, esto es, en los conceptos, y en su finalidad, es decir, su pretensión de verdad, no por ello afirma la superioridad de la corriente a él opuesta: la denominada tendencia positivista. Ella contrapone al sujeto todo objeto como objeto de investigación, quedándose a partir de allí en la mera separación entre forma y contenidoⁱⁱⁱ.

Negando lo sucedido desde el formalismo ruso a esta parte, sostienen aún que el contenido, una vez fijado siguiendo las reglas protocolares, debiera ser indiferente al modo expositivo, éste a su vez tenido por convencional y no exigido por la cosa.

Toda moción expresiva representa una amenaza para el purismo científico que considera a la objetividad como la simple retirada del sujeto. En el rechazo a la forma como puro accidente, el científicismo se precipita en un necio dogmatismo.

Tanto en “El ensayo como forma” como en *Mínima Moralía* leemos, entre otras cuestiones, la insistencia en ésta preocupación por los modos expositivos impuestos por el dogma. En el primer trabajo el autor afirma: “La conciencia de la no identidad de exposición y cosa impone a la exposición un esfuerzo ilimitado” (Adorno, 2002: 72). Mientras que en el segundo se sostiene: “si se accediera (...) a seguir el dudoso precepto de que la exposición debe reproducir el proceso de pensamiento, este proceso sería tan poco el de un progreso peldaño a peldaño como, a la inversa, un venirle al conocedor del cielo las ideas. El conocimiento se da antes bien en un entramado de prejuicios, invenciones, autocorrecciones, anticipaciones y exageraciones; en suma, en la experiencia intensa y funda, más en modo alguno transparente en todas sus direcciones”^{iv}.

En relación al procedimiento científico y a su fundamentación filosófica como método, el ensayo explicita su crítica a la noción de sistema. Tanto el empirismo como el racionalismo fueron desde el principio mero método. Es la forma ensayística quien hace recaer la duda y la sospecha sobre el derecho absoluto atribuido al método.

En la forma de la que venimos hablando se enfatiza lo parcial frente a la aplastante totalidad, el carácter fragmentario de lo existente. El ensayo toma en cuenta la conciencia de la *no identidad* y es radical en su abstención de reducirlo todo a un principio -espiritual- generador.

Alzándose contra la doctrina y la construcción cerrada (sea esta deductiva o inductiva) busca hacer justicia a lo precedido y “retrocede espantado ante la

violencia del dogma de que el resultado de la abstracción, el concepto atemporal e invariable, reclame dignidad ontológica en vez del individuo subyacente y aferrado por él” (Adorno, 1998: 252).

Este espanto nos trae a la memoria el recuerdo del ángel benjaminiano, aquel que se horroriza de las catástrofes allí donde el espíritu progresista y positivista tan sólo ve datos. Nos devuelve al ángel que en sus *Tesis* mira al pasado con estupor y deseos de recomponer y revivir a los muertos, como única forma de recomponerse^v.

El reclamo de dignidad ontológica, está sostenido en un engaño, el mismo consiste en hacer pasar algo mediado por inmediato, en hacer del orden ideal, un orden real. No puede afirmarse que lo fáctico es pensable sin conceptualización, más del mismo modo, no se podría aseverar la posibilidad de concepto alguno sin referencia fáctica. Mayor abstracción -dice Adorno- no otorga mayor dignidad al pensamiento, antes bien, lo volatiliza.

El ensayo se propone corregir lo que en este proceso de abstracción se pierde, buscando en lo percedero la huella de lo eterno. Él se libera de la idea canónica de verdad al tiempo que interrumpe el concepto tradicional de método. Su profundidad la encuentra en la agudeza con que penetra en la cosa, no así en su reducción a otro elemento.

“El ensayo piensa en libertad lo que libre y junto se encuentra en el objeto elegido. No se encapricha con un más allá de las mediaciones (...) sino que busca los contenidos de verdad como históricos en sí mismos” (Adorno, 1998: 252).

En su asunción del impulso antisistémico -tan poco grato para la ciencia como para los sistemas filosóficos clásicos- sus conceptos sólo son precisados en las relaciones y *constelaciones* por él producidas. A la resistencia a toda pulsión definitoria subyace la idea de que toda fijación conceptual contribuye a la eliminación de ese elemento irritante de las cosas que vive en los conceptos.

Su punto de partida no es el concepto como *tabula rasa* -como hace la ciencia en su pretensión de dominio- sino las significaciones concretadas por el lenguaje, siendo él mismo lenguaje. Ello refuerza la importancia de la exposición, pues mediante ella ha de salvar lo que, de algún modo, sacrifica en su resistencia a la definición conceptual.

En la experiencia espiritual que supone este ejercicio, los conceptos lejos de constituir un continuo lineal o literal, conforman, por el contrario, constelaciones. En esta tarea se sirve de distintos hilos haciendo depender su fecundidad de la densidad de su imbricación.

En este modo tan caro de proceder podemos reconocer la herencia que Adorno recibe de Benjamin. Pues fue Benjamin quien con mayor sutileza y consistencia concibió al lenguaje no ya como medio, instrumento o herramienta, sino como *médium*, como lugar *en* el cual tanto el hombre como las cosas comunican su ser espiritual. Tal como afirma Elizabeth Collingwood-Selby, “Benjamin se

mueve (...) por la cara oculta (...) del lenguaje y de la filosofía, ese que no tiene que ver con posesión de «verdades», ni con la adquisición o el traspaso de conocimiento, ese borde -ese filo- que es la exposición” (Collingwood-Selby , 1997: 17).

Del Ensayo como forma al Maestro Ignorante

Adorno se sirve de una analogía para referirse al modo en que el ensayo procede con los conceptos. Ella consiste en la semejanza con el proceso de apropiación de una lengua extranjera. Aprendemos una lengua extranjera - afirma Adorno- no mediante la acumulación de elementos, tal como lo hace el modelo pedagógico clásico, sino a través de la observación de una palabra en reiterados y distintos contextos.

A propósito de esto nosotros proponemos ahora realizar un breve rodeo sobre la vinculación de esta singular analogía del proceder ensayístico con la apropiación de una lengua extranjera, por un lado y, el método Jacotot expuesto por Jaques Rancière, por otro.

El autor nos narra en el *Maestro Ignorante* una experiencia pedagógica opuesta a la canónica, ocurrida allá por el 1800. Casualmente la misma se inaugura en ocasión de un encuentro entre distintas lenguas -francés la del Maestro, holandés la de los estudiantes. Con el fin de superar esta barrera, el personaje involucrado en esta historia diseña una estrategia soportada en un material: un libro, cuya edición era bilingüe. Con ayuda de un intérprete le pide a los estudiantes, desconocedores del idioma, que escriban lo que habían comprendido del libro en común.

La sorpresa con que se encuentra Jacotot es la de advertir que los estudiantes extranjeros desarrollaron las ideas del mismo modo y con semejante precisión a la de sus pares franceses. A partir de allí, se ponen en suspenso un conjunto de supuestos presentes en el modelo pedagógico clásico, supuestos todos ellos cuya implicancia es la desigualdad y el dominio.

La estructura explicadora supone en el otro una *incapacidad*, descubierta ahora, como la *ficción* necesaria que soporta la concepción explicadora del mundo. Es el explicador quien necesita y constituye al incapaz como tal. La explicación ya no es el acto del pedagogo sino el mito de la pedagogía. De ahora en más todo perfeccionamiento en la transmisión de conocimiento en el *hacer comprender* equivaldrá a un progreso en el denominado *atontamiento*. El nuevo acontecimiento, surgido del azar, ocurre entre *iguales* y está mediado por la *voluntad*. La relación con el maestro no consiste en una subordinación de una inteligencia a otra, sino en una relación ecuánime entre voluntades.

No existe -como decíamos del ensayo- algo así como la primacía del método que prescribe el escalonamiento del saber, el ir de lo simple a lo complejo, el instruir e iluminar al alumno. Tan sólo se hace presente el “método” de quien lee, su libertad. Esta senda abierta es la que constituye el camino hacia la emancipación. “Para emancipar a un ignorante es necesario y suficiente con

estar uno mismo emancipado, es decir, con ser consciente del verdadero poder del espíritu humano. El ignorante aprenderá sólo lo que el maestro ignora si el maestro cree que puede y se le obliga a actualizar su capacidad: círculo de la *potencia* homólogo a ese círculo de la impotencia que une al alumno con el explicador del viejo método” (Rancière, 2006: 19).

El círculo produce sus efecto a partir de su publicidad, se comienza al comenzarse, al asumir la capacidad de aprender por sí mismo^{vi}. En esto reside su simpleza y en ello también, su mayor complejidad. El único principio que se debía anunciar era el siguiente: *todos los hombres tienen una inteligencia igual*.

Se invierte de este modo el principio cartesiano según el cual *pienso, luego existo*, por aquel que afirma: *soy hombre, luego pienso*. En este orden de cosas el pensamiento aparece como un atributo de la humanidad y no ya de la sustancia pensante. Sin embargo, prosiguiendo el desarrollo de las reflexiones de Jacques Rancière, la razón no será atributo de la humanidad en tanto especie, sino del individuo. Pues sólo los individuos son concretos, tienen voluntad e inteligencia.

La razón del individuo es pensada en contraposición a la sinrazón y a la pasión por la desigualdad, engendradora a su vez de la agregación como hecho y productora de la ficción colectiva. Pero, he de aquí que la desigualdad “(...) no tiene otra causa que la igualdad. La pasión por la desigualdad es el vértigo de la igualdad, la pereza ante la tarea infinita que esta exige” (Rancière, 2006: 19).

La manutención del *statu quo* es tributaria de otra paradoja, la de los *inferiores superiores*. Al respecto Rancière dice: “cada uno está sometido a aquel que se representa como inferior, sometido a la ley de la masa por su misma pretensión de distinguirse”. Todos somos capaces de encontrar un inferior de quien distinguirnos y sobre el cual hacer recaer la desigualdad de las inteligencias.

En “la parábola de Aventino” podemos leer una vez más la paradoja de la ficción desigual, es decir, su estar fundada en el supuesto de la igualdad primera de las inteligencias. Aventino, es un monte al que se retira la plebe que no es aceptada como ser parlante por los miembros del senado. Se cuenta que, en aquel monte, los plebeyos imitaron las operaciones que el senado llevaba a cabo, y, asumiéndose como seres igualmente capaces de palabra y razón constituyeron un orden propio. Hubo allí observadores y hubo luego hombres superiores que se dirigieron a ellos para hablarles suponiendo que emitían lenguaje y no ruidos; y suponiendo, al mismo tiempo, que sus inteligencias podrían entender la palabra de los superiores, es decir, considerándolos como seres igualmente razonables.

En *El desacuerdo*, libro del mismo autor, encontramos nuevamente esta parábola^{vii}, también aquí subyace el principio de la igualdad, pero si en *El Maestro Ignorante* funcionaba como motor y productor de efectos emancipadores; en éste, en cambio, aparece como la condición no política de la política.

Resistiremos la tentación de avanzar y de vernos llevados quizá a transitar un camino sinuoso acerca de la imposibilidad de la Filosofía política de pensar la racionalidad del desacuerdo. Imposibilidad cuyo asidero no es otro que las categorías que la propia filosofía política (no) produce para pensar la política.

Dejemos en suspenso este pequeño rodeo para retomar otro, aquel que nos vuelve a conducir por los senderos del ensayo.

Contrapunto: el ensayo para Adorno vs. la *clara et distincta perceptio* de Descartes

“(...) Descartes (...) que no reconocía autoridad más que a la razón: pero la razón no es más que un instrumento y Descartes era superficial”.

Friedric Nietzsche (1998: 115)

En el artículo que venimos trabajando, Adorno sugiere pensar al ensayo como una contestación (contestataria) al ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza allende dudas desplegada en los principios enunciado en el *Discurso del método* de René Descartes.

En la exposición en detalle de las cuatro reglas cartesianas que realiza Adorno notamos que hay una que brilla por su ausencia. La regla que el pensador alemán no menciona, en palabras de Descartes, dice lo siguiente: “... no admitir jamás nada por verdadero que no conociera que evidentemente era tal; es decir, evitar minuciosamente la precipitación y la prevención, y no abarcar en mis juicios nada más que lo que se presentara clara y distintamente a mi espíritu que no tuviera ocasión de ponerlo en duda” (Descartes, 1974: 47).

Las respuestas ante esta ausencia, podrían ser variadas. Una, la más llana, consistiría en escuchar en su silencio un acuerdo -aunque parcial- con ella. A primera vista, Adorno, se haría eco del decoro de proceder con sigilo, evitando deslizamientos imprecisos y hablando sólo cuando no exista la posibilidad de correr un manto de duda. Esta respuesta, empero, no nos deja conformes, pues en tal caso, la crítica minuciosa al resto de los principios, podría ser -al menos- sospechada, ya que la autocrítica, la interrupción, la autorreflexión, ergo la duda, son defendidas como inherentes al ensayo mismo.

Consideramos que un pasaje del propio artículo puede echar luz al respecto:

“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 porque comprende que la exigencia de definiciones estrictas contribuye desde hace tiempo a eliminar, mediante fijadoras manipulaciones 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” (Adorno, 1998: 252).

En el delgado filo representado por la resistencia a definir y fijar conceptos, pero plenamente consciente del riesgo que supondría una proliferación desmedida de palabras, Adorno argumenta en favor de sostener esta tensión. Es esta opción la que lo conduce a otorgar una fundamental importancia al modo de la exposición –antes referido.

Continuando con los principios cartesianos, el segundo de ellos dice lo siguiente: *“dividir cada una de las dificultades que examinara en tantas partes como fuera posible y necesario para mejor resolverlas”* (Descartes, 1974: 47). Según Adorno, este principio supondría hacer equivaler los esquemas de ordenación conceptual con la estructura del ser. En oposición a ello, el objeto del ensayo se resiste a un análisis elemental y sólo puede constituirse en base a una idea específica. El ensayo rechaza “tanto la pregunta interesada por los elementos, como la búsqueda que se interesa por lo elemental” (Adorno, 1998: 253).

La tercera regla viene con reminiscencias pedagogizantes: *“conducir por orden mis pensamientos por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para subir poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los compuestos (...)”* (Descartes, 1974: 47). De esto se puede decir con mayor soltura que contradice tajantemente la forma ensayo, pues éste parte de lo más complejo. Para Adorno esta regla no constituye más que un solapado aplazamiento o impedimento para reflexionar acerca de lo más complejo. Ello no constituiría sino un acto de pereza -al decir de Rancière- y se asemejaría a “la adulta pedantería que con amenazador dedo exhorta al pensamiento a comprender primero lo sencillo” nos diría Adorno (1998: 254). El ensayo se desembaraza de la ilusión de un mundo simple o regido -en el fondo- por una lógica.

El cuarto y último principio que podemos leer consiste en: *“hacer en todo enumeraciones tan completas y revisiones tan generales que tuviese la seguridad de no omitir nada”* (Descartes, 1974: 47). Este es el recurrente reproche dirigido al ensayo de no agotar su tema, como sí ello fuera posible. Esta objeción sólo tendría lugar si tuviésemos la convicción de que el objeto tratado se resuelve cabalmente en los conceptos de su tratamiento. Cosa, por cierto, poco sólida. La idea de que un objeto puede exponerse a partir de una conexión deductiva sin lagunas, es propia de una filosofía de la identidad.

En el ensayo se vuelve manifiesta la necesidad de eliminar el afán de completitud y continuidad. Pues, ambas presuponen, anticipada y erróneamente, la armonía en el objeto, ocultando su carácter agonístico y conflictivo. En su proceder concreto el ensayo rebasa ambas exigencias.

Oír el ritmo de la verdad, obedecer a los movimientos que le dicte su forma, es, siguiendo a Benjamin, el modo adecuado de exponerla. En otra época -asevera el autor del *Trauerspiel*- este proceder recibió el nombre de *tratado*. Una de sus características es la alusión a elementos teológicos, sin los cuales la verdad no sería posible, al menos, si le otorgamos a ella una dimensión trascendental. Otro de sus rasgos distintivos es el *rodeo*, es decir, la suspensión del curso ininterrumpido de la intención. “Tenaz comienza el pensamiento siempre de nuevo, minuciosamente regresa a la cosa misma. Este incesante tomar aliento

constituye el más auténtico modo de existencia de la contemplación” (Benjamin, 1990: 10). En su inacabable volver sobre las cosas, en su incansable detenerse para retomarlas con mayor fuerza, se comunican o entrelazan el tratado -una de las formas de la exposición- y la contemplación.

Benjamin propone una segunda analogía para aproximarnos al tratado y también a la contemplación: el *mosaico*. Tanto uno como otro está compuesto por fragmentos aislados y heterogéneos entre sí, mas la distancia que separa su contigüidad lejos de disolver el sentido, lo resalta con potente fuerza. Las tres figuras, aluden a lo trascendental, ya sea de una imagen sagrada, ya sea, en rigor, de la verdad.

La relación, por un lado, entre la labor microscópica del detalle y, por otro, la dimensión del todo así conformado, dan testimonio de cómo el contenido de verdad sólo permite ser aprehendido en la retención de aquellas nimiedades aparentemente opuestas, heterogéneas, presentes en determinada facticidad.

Una vez más, los puntos de encuentro de ambos autores son ineludibles, pues Adorno declara:

“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” (Adorno, 1998: 255)

La detención, el rodeo, el dirigir la mirada a los fragmentos, a los jirones y ruinas, o bien -dicho freudianamente- a la “«escoria del mundo de los fenómenos»” (Adorno, 1991: 91) para componer, con y a partir de ellos, imágenes dialécticas, “mosaicos” o constelaciones, es una de las tareas más caras al ensayo.

El ensayo: forma crítica *par excellence*

No sólo en el artículo de Adorno que venimos trabajando el autor se refiere elogiosamente a esta forma expositiva. También lo hace en dos textos fundamentales de su obra que han sido señalados como trabajos anticipatorios de la *Dialéctica Negativa* (1966). Nos referimos a “Actualidad de la filosofía” (1931) e “Idea de Historia Natural” (1932).

En el primero de ellos -“Actualidad de la filosofía”- quien escribe dice recibir con orgullo la posible crítica de “ensayismo”^{viii}. Adorno menciona a continuación a los empiristas ingleses -Leibniz entre ellos- quienes denominaban a sus escritos filosóficos bajo el nombre de ensayo, y agrega una vez más “la violencia de la realidad recién abierta con la que tropezó su pensamiento les forzaba siempre a la osadía en el intento. Sólo el siglo postkantiano perdió junto con la violencia de lo real la osadía del intento” (Adorno, 1991: 102). Lo que Adorno rescata de estos pensadores y de su forma ensayística de llevar adelante sus ideas es la noción de *ars inveniendi*. Si bien el término refería al

arte de encontrar algo y, en este sentido, remitía a cierta pasividad, Adorno buscaba poner el énfasis en el órgano de este arte, esto es, en la *fantasía*.

Como bien señala Susan Buck-Morss, la insistencia de Adorno se dirigía no ya a tomar la realidad tal como ésta se ofrecía de modo inmediato, sino, por el contrario, “la «fantasía» del sujeto disponía activamente sus elementos, ubicándolos en relaciones diversas hasta que cristalizaran en una que hiciera que su verdad fuese cognitivamente accesible” (Buck-Morss, 1981: 185).

También Benjamin se refiere a los *ars inveniendi* para caracterizar cierta literatura barroca que trabaja a partir de piezas o ruinas a las que, mediante una construcción, dota de nuevo orden. Al respecto, Benjamin, afirma: “La imagen del hombre de genio, del maestro en el *ars inveniendi*, era la de un hombre capaz de manipular los modelos con soberana habilidad” (Benjamin, 1990: 172).

Por otro lado, en la segunda conferencia -“Idea de Historia Natural”- se explicita que todo lo que allí encontrará lugar y será dicho, se moverá en los márgenes establecidos por el ensayo^{ix}.

Ambos poseen un claro acento en la tarea de la filosofía. Podríamos afirmar que en sus páginas está esbozado el programa del modo de la crítica que podría caberle a una lectura *materialista* y *dialéctica* de la realidad.

Con el afán de ser sintéticos podíamos describir este programa a partir de lo sugerido por Antonio Aguilera en su intento por delinear el pensamiento adorniano: “no identidad lógica no identidad psicológica y no identidad gnoseológica (...). En una fórmula «confrontación pensante entre cosa y concepto»^x.”

Desagregando los principios, advertimos que, el primero consistiría en la negación de la existencia de elementos absolutos en los fenómenos o en su terminología. En esto radica -parafraseando a Adorno- el afirmar que no es posible hipostasiar ni la totalidad, ni los elementos. Se cruza con ello la resistencia a las definiciones cerradas o definitivas que reifican o anquilosan los objetos. Mas ello no supone tampoco producir constantemente neologismos, pues la lógica que subyace es la misma: la desestimación de la realidad histórica^{xi}.

En este marco de relación entre el concepto y el objeto, habría que comprender a las palabras como *cicatrices históricas*. Teniendo también en cuenta que los conceptos nunca podrán abrazar la significación de sus objetos aunque no puedan más que intentarlo.

En cuanto a la segunda lógica propuesta, ésta debiera interpretarse en el sentido del *quiasmo*, de oponer verdades irreconciliables como si fueran posibles. El quiasmo es definido por el diccionario de la Real Academia como una figura de dición que consiste en presentar en órdenes inversos los miembros de dos secuencias. Transpone expresiones cuya apariencia es la de

una verdad evidente con el fin de que aparezca en el enfrentamiento lo que va más allá y escapa de los lugares comunes.

La tercera y última lógica, la de la *no identidad gnoseológica*, es pensada en términos de evidenciar aquello que rehuye al concepto. Esta operación consiste en el juego permanente de oposiciones, en presentar a un concepto como su opuesto, en volverle al concepto su otra cara. Una vez más, podríamos -ahora nosotros- proponer para esta lógica otra figura retórica: el *oxímoron*. Recurriendo también en esta oportunidad al diccionario de la Real Academia, encontramos que esta figura consiste en la combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido.

Después de todo lo dicho, no queda más que afirmar la sospecha con la que iniciáramos este artículo: Adorno pareciera querer recuperar parte de aquellas grandes filosofías, hoy refugiadas en las interpretaciones limitadas, no simbólicas y fragmentarias propias de la forma ensayo. Éste se presentaría como el reducto que resiste, de algún modo, al impulso del pensamiento identificatorio, o bien, como aquel espacio no ensombrecido aún por la violencia del esquema conceptual universal.

Quizás sea por estas y otras razones que vinimos esbozando a lo largo de este recorrido, el motivo por el cual Adorno afirma que el ensayo es la *forma crítica por excelencia*.

ⁱ (2002) Agamben, G.: *Estancias*, Editora Nacional Madrid, Madrid.

ⁱⁱ Volveremos sobre este punto en los apartados siguientes.

ⁱⁱⁱ Intentaremos por cuestiones de extensión no abrir un primer paréntesis que se impone con fuerza propia. Este sería aquel que hablara de la relación sujeto-objeto elaborada con minuciosidad y rigor en el artículo "Sobre sujeto y objeto" y en su extensión "Notas marginales sobre teoría y praxis", ambos compilados en: (2003) Adorno T. W.: *Consignas*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires.

^{iv} (2002) Adorno, T. W.: *Mínima Moralía*, Editora Nacional Madrid, Madrid, p. 72.

^v Al igual que el aspecto del ángel del cuadro de Klee, el ángel de la historia: "Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila runas sobre ruinas y se las arroja a sus pies. Bien quisiera demorarse, despertar a sus muertos y volver a juntar lo destrozado (...)" (s/f) Benjamin, W.: *Sobre el concepto de historia* en: Oyarzún Robles, P.: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Ed. Arcis-Lom, Santiago, Chile, Tesis IX.

^{vi} No podemos dejar de mencionar aquí, dadas sus resonancias, el célebre artículo de Kant *¿Qué es la ilustración?* En la primera oración del mismo podemos leer lo siguiente: "La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad" y sigue: "... *incapacidad* significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro". Y ella es *culpable* porque su causa no es otra que la falta de decisión y valor. Por otro lado "Es tan cómodo no estar emancipado!" A lo anterior habría que agregar una última frase: "(...) el uso público de su razón le debe estar permitido a todo el mundo y esto es lo único que le puede traer ilustración a los hombres". Con lo anterior pretendemos, tan sólo, hacer explícitas las reminiscencias kantianas del texto, sin pretender homologar lo desarrollado en el *Maestro Ignorante* con lo dicho en el texto kantiano. C.f.: (2002) Kant, I.: "¿Qué es la Ilustración?" en *Filosofía de la historia*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

^{vii} Esta vez con motivo de ilustrar el más allá del sentido del *logos*, que es palabra, pero también indisolublemente *cuenta*: "la cuenta por la cual una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo, mientras que otra sólo se percibe como ruido que señala

placer o dolor, aceptación o revuelta”. C.f.: (1996) Rancière, J.: *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, p. 37-42.

^{viii} En palabras de Adorno: “En cuanto a los esfuerzos por buscar una forma adecuada para esa enunciación, con mucho gusto cargo a mi cuenta ese reproche de «ensayismo»”. C.f.: (1991) Adorno, T. W., “Actualidad de la filosofía” [1931] en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Editorial Paidós. p. 102.

^{ix} En las primeras páginas de esta conferencia leemos: “(...) cuanto voy a decir aquí (...) se sitúa en el plano del ensayo”. C.f.: (1991) Adorno, T. W., “La idea de historia natural” [1932] en *Actualidad de la filosofía*, Editorial Paidós, Barcelona. p. 103.

^x (1991) C.f., Aguilera, A., “Introducción: lógica de la descomposición” en *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona. p. 49.

^{xi} En este punto -como en tantos otros- coinciden Adorno y Walter Benjamin. Para Benjamin las ideas al igual que las palabras capaces de expresarlas son finitas, de ello se deduce lo problemático de una constante invención de nuevos términos, pues, como el autor afirma: “Tales terminologías [neologismos] carecen de la objetividad que la historia ha conferido a las principales expresiones de la contemplación histórica” (1990) C.f.: Benjamin, W., “Introducción: Algunas cuestiones preliminares de crítica al conocimiento” en *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, España. p. 19.

Referencias bibliográficas

- (2002) Adorno, T. W. y Horkheimer, M., *Dialéctica del iluminismo*. Trad. H. A. Murena, 1971, Editora Nacional Madrid, Madrid.
- (1998) Adorno, T. W.: “El ensayo como forma” en *Revista Pensamiento de los confines*, Trad. Manuel Sacristán, número 1, segundo semestre de 1998. Universidad de Buenos Aires. Diótima. Pp. 247-259.
- (2006) Adorno, T. W., *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke, Akal, Madrid.
- (1991) Adorno, T. W., “Actualidad de la filosofía” y “La idea de historia natural”, en *Actualidad de la filosofía*. Trad. José Luis Arantegui Tamayo, Paidós, Barcelona.
- (1991) Aguilera, A., “Introducción: lógica de la descomposición” en *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona.
- (1984) Adorno, T. W., *Teoría Estética*. Trad. Fernando Riaza, Orbis Hyspamerica, España.
- (2003) Adorno T. W., *Consignas*. Trad. Ramón Bilbao, Amorrortu, Buenos Aires.
- (2002) Adorno, T. W., *Mínima Moralia*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke, Editora Nacional Madrid, Madrid.
- (2002) Agamben, G., *Estancias*, Editora Nacional Madrid, Madrid.
- (1990) Benjamín, W., *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Taurus, España.
- (s/f) Benjamin, W., “Sobre el concepto de historia” en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción y notas de Oyarzún Robles, P., Arcis-Lom, Santiago, Chile.
- (1981) Buck-Morss, S., *El origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt*. Siglo XXI, México
- (1997) Colingwood-Selby, E., *Walter Benjamin la lengua del exilio*, Editorial Arcis-Lom, Santiago de Chile.
- (1974) Descartes, R., *Discurso del método*, Losada, Buenos Aires.
- (2002) Kant, I., “¿Qué es la Ilustración?” en *Filosofía de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (1985) Lukács, G., *El alma y las formas*, Editorial Grijalbo, México.
- (1998) Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, Edad, Buenos Aires.
- (1996) Rancière, J., *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- (2006) Rancière, J., *El maestro ignorante*, Tierra del Sur, Argentina.