

El ensayo, la verdad y el arte¹

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | PROFESOR INVESTIGADOR DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-A

Para Estéfanie R. Cárdenas

*[...] quisiera rogarle tanto como me sea posible hacerlo,
que sea paciente con todo aquello
que todavía no está resuelto en su corazón,
y que trate de amar a sus propias preguntas
como a aposentos cerrados,
como a libros escritos en un idioma muy extraño.
No busque las respuestas, no se le pueden dar
porque no las podría vivir, y de eso se trata,
de vivirlo todo.
Por el momento no viva sino sus preguntas.*

RILKE

Resumen

En este artículo planteo que el ensayo es al mismo tiempo una forma de verdad y de arte. Defiendo que es también el espacio de la duda, donde se busca el sentido más que el significado. En él se da una lucha por la verdad. En él existe una sugestión de vida: convence mediante la fuerza que le es propia, la de la convicción. En el ensayo se ha de avanzar como si la verdad fuera posible. La verdad resulta, por tanto, la *ficción* ética que mueve al ensayista. En la primera parte repaso qué han dicho al respecto tres grandes pensadores, Georg Lukács, Theodor W. Adorno y Eduardo Nicol. En la segunda parte, después de comparar el ensayo con la novela y de asumir, junto con Heidegger, que la belleza es un modo de ser de

la verdad, decidí que ensayar está en el camino de una *hermeneusis ontológica*, que ensayar es la revitalización de una fuerza inefable y primigenia que nos mueve hacia la verdad, y la verdad acontece en esta toma de posición.

Abstract

In this article we propose that the essay is at the same time a form of truth and a form of art. We defend also that it is the space for doubt, where sense is more sought after than meaning. In the essay a battle for truth takes place. In it exists a suggestion of life: it convinces through the force that is its own, that of belief, of conviction. In an essay one must go forward as if truth were possible. Truth then results in the ethical *fiction* that moves the essayist. In the first part of the article, we go over what three great thinkers have said about this subject: Georg Lukács, Theodor Adorno and Eduardo Nicol. In the second part, after comparing the essay with the novel and assuming, together with Heidegger, that beauty is a form of truth, we decide that writing essay is on the path of an *ontological hermeneusis*, that to essay is the revitalization of an ineffable and primal force that moves us towards truth, and that truth happens in this taking of position.

Palabras clave: ensayo, verdad, arte, materia y forma, *poiesis*.

Keywords: essay, truth, art, matter and form, *poiesis*.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando. "El ensayo, la verdad y el arte", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 133-145.

Arte

Cuando los filósofos escriben acerca del ensayo, inevitablemente vienen a sus reflexiones los conceptos de verdad, arte y ciencia. Su acercamiento al género implica simultáneamente una discusión estética, epistemológica e incluso metafísica en torno a la condición humana. Pongamos por caso a tres pensadores imprescindibles en esta discusión: Georg Lukács, Theodor W. Adorno y Eduardo Nicol.

Para Georg Lukács² el ensayo es la actividad crítica por excelencia y constituye una forma de arte, que si bien no alcanza las alturas de la estética grande, en este caso la novela, el drama y la poesía, hemos de situarlo junto a ellas: unas y otro son destinos para la sensibilidad, pero en éstas —las que denominamos *poiesis*— se trabaja con las imágenes y en aquél, con las significa-

ciones. Las *poiesis* son gestos por medio de los cuales expresamos cierto tipo de vivencias, sin embargo, cuando lo que busca expresión es la realidad inmediata, cuando lo que está en juego es una concepción del mundo, de la vida o del destino —así sean concepciones preliminares—, es el ensayo el gesto más natural y espontáneo. Es decir, hay vivencias, como las intelectuales o la conceptualidad en su desnuda pureza, en tanto acontecimientos anímicos, que sólo pueden ser ensayadas, porque se plantean como preguntas y las respuestas no aportan nunca soluciones definitivas.

El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan alguna vez haber llegado cerca de lo último; se trata sólo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer. Pero se asume con esa pequeñez irónicamente, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica.³

No hay explicaciones últimas. Todas son tentativas de asirnos a la vida, y si acaso a la ilusión. El mundo provoca nuestra rebeldía, y también una voluntad de sentido. Tal voluntad puede ser sublimada —y por tanto diferida— por medio del arte o ser articulada conceptualmente. Aquí es donde entra el ensayo, como diálogo con la belleza, como reacción espiritual contra el destino, como *poiesis existencial*, diríamos nosotros.

En el caso de Theodor W. Adorno,⁴ el ensayo no puede ni debe ser considerado como arte, porque todavía no es autónomo, es decir, no ha logrado desprenderse de la ciencia, de la moral, ni de las formas de la *poiesis*. No hay un

asunto que le sea propio, dice lo que quiere y lo interrumpe cuando quiere; no comienza desde el principio y sus interpretaciones no son definitivas, sin embargo, es esbirro de la estupidez humana. Se distingue del arte porque su medio son los conceptos y su aspiración es la verdad despojada de toda apariencia estética. Aunque sacrifica la precisión conceptual la compensa con una expresión bella, la cual constituye su único parentesco con el arte, pues hace un trabajo enfático sobre la expresión. Construye tramas, escenifica experiencias espirituales. Su método es el de la petulancia ya que peca por exceso de agudeza. No es exhaustivo, privilegia la intuición y el gesto unívoco al abordar un tema. Es fragmentario porque la realidad así lo es, así se nos entrega. Tiende a liquidar la opinión, incluso aquella de la cual parte, y esto lo emparenta con la retórica. Es, por tanto, ligeramente sofístico. Si acaso atiende a la lógica es debido a su penetrante subjetividad. Es intenso, herético, crítico y está contra todo tipo de ortodoxia. Sin embargo, no es arte.

Tenemos ya dos perspectivas estéticas con respecto al ensayo. Una tercera nos es dada por Eduardo Nicol, para quien el ensayo es artificio literario que sirve para hablar casi de todo, pues está a medio camino entre la pura literatura y la pura filosofía, aunque si resulta demasiado literario, deja de ser ensayo, no obstante que debe apegarse a las reglas del arte, no a las de la ciencia ni a las de la filosofía entendidas como construcciones sistemáticas. Para el ensayista nato, el ensayo es una forma de pensar, no una coartada para eludir los rigores del método filosófico. El ensayo es literario y conceptual al mismo tiempo; en él los hechos concretos están referidos a ideas abstractas o generales, es decir, es *concreción abstracta* que no alcanza las dimensiones de las verdaderas *epistemes*

porque le están vedadas la teoría —que implica un desprendimiento de lo concreto y una elevación hacia lo universal— y el sistema — que supone una superación de lo concreto y singular y la conexión entre universales—. Para Nicol no puede darse un verdadero avance en el conocimiento si no es a través del sistema. Los ensayistas, asistemáticos todos, no son renovadores sino difusores del pensamiento. Por eso el ensayo resulta ideológico, pues difunde, propaga; también es vivaz, fluido, incitante, porque se produce por súbita iluminación, sin embargo, no deja de ser un género menor en el que no entran los proyectos majestuosos que sólo caben en el sistema, de la ciencia y de la filosofía.⁵

Para Lukács el ensayo es arte, sin embargo, no alcanza las formas grandes de las *poiesis*. Para Adorno, de ninguna manera es arte pero sirve para practicar la más libre y auténtica filosofía, no sistemática pero de crítica profunda. En el caso de Nicol, el ensayo no sirve para hacer filosofía auténtica y por eso se le debe juzgar con las reglas del arte. Tales discrepancias encuentran cierta modulación cuando nuestros filósofos encaminan su reflexión hacia el concepto de *verdad*.

Verdad

Fueron grandes ensayistas —según Lukács— Platón, Montaigne, Kierkegaard. Todos plantearon cuestiones vitales, en todos se escenifica la eterna lucha entre lo singular de una existencia y lo universal de la vida; el gesto que les permitió tomar posición frente a ello con el fin de crearlo de nuevo fue el ensayo. El ensayo parte de lo hecho por otros para vivirlo crítica y conceptualmente. Una imagen, una lectura, las

ideas de los demás, permiten intentar nuestras propias concepciones, proyectándonos sobre lo ya sido para proclamar nuestra propia verdad. El ensayista parte de algo que ya tiene forma, pero es precisamente la noción de forma la que acota su ámbito de acción porque en el ensayo la forma, en caso de existir, resulta invisible: se muestra acaso como diálogo bello, como reacción espiritual contra el mundo, contra la vida o el destino en tanto vivencias inmediatas. El arte le sirve como modelo y motivación para buscar su propia forma y su propia sustancia, aunque no las alcance. En el ensayo, por tanto, se da una lucha por la verdad, que es existencial, existe una sugestión de vida, no es palabra vacía o inerte; debe sugestionar, sugerir mediante la fuerza que le es propia: la de la convicción. Desde su modestia, desde su cortesía orgullosa, sale al mundo con el fin primario de rendirle un servicio a la verdad, de cortejarla, y al final, aunque sea por accidente, puede encontrar la meta no buscada: la vida. El ensayo es visión libre y arbitraria que da prioridad al punto de vista. Su única dependencia, si se le puede llamar así, es formal, pues no podría existir sin una motivación intelectual, ya que él mismo, al no ser *poiesis*, carece de forma. El ensayo es un gesto soberano, de asunción existencial, de sublimación mediante el concepto. Es una toma de posición, una búsqueda de sentido, un modo de ser de la verdad.

Nuestra época —a decir de Adorno— ha renunciado a la verdad entera, por eso el ensayista siempre comienza *in media res*, es decir, su tarea no es fundacional, no busca el origen, pues el sentido es algo que se construye dialécticamente. En el ensayo —dijimos— la verdad debe ser despojada de su apariencia estética. Busca lo que se oculta tras la fachada, es irrespetuoso, iconoclasta: sólo así se puede aspirar

a lo verdadero. Tiene como una de sus misiones criticar al sistema, sin reducirlo todo a un principio abstracto sino acentuando lo parcial y fragmentario frente a lo total y doctrinario. Los sistemas de la filosofía y de la ciencia nos presentan una realidad sin fisuras, pero la realidad es otra cosa, una forma de conciencia histórica que se apoya en la experiencia. No porque el pensamiento sea más abstracto resulta más verdadero o metafísico. El ensayo volatiza la abstracción porque es penetrante, no ceremonioso, abierto, inseguro, sin certezas absolutas. “El ensayo —dice Adorno— no tanto desdeña la certeza libre de dudas como denuncia su ideal.”⁶ Es el espacio de la duda y su forma obedece más a una complejidad que a un método, se estructura como si pudiera ser interrumpido en cualquier momento, es decir, su verdad no es resultado de inducciones o deducciones obsesivas sino de barruntos escriturales caprichosos. El ensayo, en fin, pone al descubierto nuestra incapacidad ontológica para el acabamiento, delata el supuesto carácter conclusivo de la vida y la idea de obra capital pues es imposible abarcarlo todo, porque el sistema es una ilusión que se afianza en lo que dura y la verdad tan sólo un presentimiento.

Tal vez el más ortodoxo de nuestros tres filósofos de referencia resulte Eduardo Nicol, para quien la verdad sólo es plena en los sistemas de la ciencia y de la filosofía. El ensayo, sin embargo, tiene un compromiso con ella, aunque puede verse opacada por las obligaciones que el género tiene con el arte. Ya dijimos que el ensayo es una forma de pensar que opera mediante el tanteo, nos presenta lo particular sobre el fondo de lo universal. Más que una forma de conocimiento es una forma de sabiduría,⁷ porque se apropia de lo particular en el fondo de lo humano y aspira al sentido más que al

significado, porque busca la verdad plausible más que la verdad como sistema. De este modo, el ensayo apunta más a la sabiduría que al saber o conocimiento teórico del mundo, más a la *doxa* que a la *episteme*.

Nicol está empeñado en demostrar que el más grande filósofo que ha dado España, Ortega y Gasset, es un genio que carece de sistema. Llama la atención sobre dos clases de sistemas filosóficos, los que se ocupan de las ideas, *ideomas*, y los que se ocupan de posiciones vitales, *draomas*, como el de Kierkegaard y en general el de los filósofos existencialistas. Estos últimos en realidad responden a posicionamientos vitales, a actitudes frente a la historia, y su sistematicidad la imprime el individuo mismo, que vive de acuerdo con cierto *pathos* constante —que por extensión llamamos sistémico—, en concordancia con un principio hedonista de la existencia cuyos efectos devienen en concepción de la vida y del mundo. Ante ello Nicol reacciona airadamente:

[...] si el contenido expreso de una doctrina tiene que explicarse radicalmente en función de esos supuestos vitales o existenciales que son los *draomas* [orteguianos], entonces desaparece toda posibilidad de someter la doctrina a una verificación objetiva, comprobando si es o no adecuada a los hechos reales que trata. Es decir, que tal verificación resulta superflua: una filosofía es una expresión personal.⁸

Si bien Nicol ha dejado de discutir el ensayo, continúa hablando de la verdad. Conviene por ello recordar que se refiere a un salto de lo particular a lo universal: se ve *una* vida, pero la mirada es tal que a todos nos concierne, y entonces ya no es esa vida sino de *la* vida, tal y

como lo afirma Lukács. La verificación objetiva no se da pero sí la subjetiva, o mejor aún, la inter-subjetiva. La verdad cunde uno-a-uno, y tal ganancia es la ganancia de realidad y, así, el pensamiento deja de ser superfluo. Hay expresiones individuales que sólo en su apariencia concreta resultan personales pero en realidad son universales, porque plantean una búsqueda de sentido. Los *draomas* orteguianos son lo universal concreto de la sabiduría, y su sistematicidad se la da la vida misma con su dramaticidad, como progresión teatral.

Nicol, sin embargo, no tolera la verdad a medias, *draomática*, insidiosa, propia del ensayo, donde no se acomete el problema por todos sus frentes. A la filosofía —espeta Nicol— no le interesa la persona del filósofo.⁹ Sin embargo, debemos reponer que no es la persona del filósofo en su singularidad o aislamiento lo que está en juego sino en cuanto lugar simbólico donde confluyen la historia y las ideas, en tanto terreno de lucha entre lo concreto y el devenir. No es Kierkegaard y sus penas amorosas lo que interesa sino como centro de concreción existencial del drama que es la vida y que, cuando el filósofo articula dramática y filosóficamente, nos alcanza a todos, nos tienta, mueve el piso bajo los pies. Ahora bien, la verdad también es un acto, concede Nicol, un acto de concreción inter-subjetiva, no de relación del sujeto consigo mismo como relación solitaria con lo real, sino con otros sujetos que tiene como base la misma realidad. Pero la realidad, hemos de objetar, sólo conjeturalmente es un sistema compartido, porque, desde la perspectiva del drama, disentimos en nuestra manera de vivirla y de apreciarla, y es ello precisamente lo que le da fuerza al ensayo. La realidad no es algo dado *a priori* sin una construcción de verdad, teatral hasta donde puede verse.

En el juego de la filosofía en general, y del ensayo en particular, la verdad es una creencia, una premisa, el *a priori* que guía nuestra vocación crítica. Entre dos que buscan la verdad, no hay errores, sólo discrepancias, porque un mismo principio ético los mueve a ambos. Pero no es lo mismo la verdad sistémica, es decir, como coherencia, que la verdad epifánica, esto es, como correspondencia. En la ciencia y en la filosofía en tanto sistemas, la verdad es atributo de cada una de las partes y por tanto de la totalidad; en el ensayo es un atributo histórico-crítico, pertinente para realidades particulares que luego puede aplicarse a los demás mediante un salto entre *una vida* y *la vida*. Por eso caben en él las consejos, las instrucciones y las sentencias, sólo debe cuidarse de manifestarlas con humor e indignación para que la verdad se muestre facunda. Agregaríamos, además, la ironía como estrategia de persuasión, no de fuga, como signo de nuestro apasionamiento, no de nuestra abulia. Aunque en el fondo sospechemos, con cierto pesimismo, que nuestros enojos e indignaciones tal vez no tengan destino y únicamente sean aleteos de tábanos en universos paralelos. Pero una sospecha nos dice que es mejor inquirir por la verdad que partir del hecho de que nuestras arrebatos son inútiles: el cinismo sin misión y el pragmatismo pedestre representarían, entonces, la muerte del *ethos*. En el ensayo, dice Nicol, hemos de avanzar como lo hace la ciencia: como si la verdad fuera posible.

La verdad es, pues, la *ficción* ética que mueve al ensayista. A veces parece un lugar de llegada; otras nos la representamos como conquista heroica o gesta cuyo premio es el arquetipo o *draoma*. Pero la verdad acontece en la gesta misma, la cual habla de nuestra dignidad, del carácter rebelde de nuestro pensamiento, de lo sedicioso de nuestra condición y de la búsqueda

de sentido. Gesta, dignidad, rebeldía, heroísmo, sedición, he aquí la verdad que entrevemos y que en seguida tratamos de articular.

La novela y el ensayo

Una de las virtudes de la novela es que no plantea respuestas sino preguntas, y éstas no quedan filosóficamente enderezadas, flotan ubicuas como un ambiente. Sin embargo, en la “realidad” los seres humanos creemos que la vida se afianza y la voluntad consolida su eficacia sólo si tenemos respuestas. Afanados por salir de la inocencia, forjamos convencimientos hasta no preguntar más, y nuestras dudas —si sobreviven— llegan a ser de otra índole y otra indolencia: pierden su *pathos* de ansiedad. Aún así, la desesperanza y la perplejidad todo el tiempo permanecen ahí, secretamente hundidas, hallando su parapeto perfecto en la personalidad, nuevamente esa ficción ética que nos defiende y reconforta de nuestras propias vacilaciones. Dice Milan Kundera: el humano “quiere revelar mediante su acción su propia imagen, pero ésta no se le parece. El carácter paradójico del acto es uno de los grandes descubrimientos de la novela”.¹⁰

La edad adulta, al ser la edad de las respuestas, es también la edad del miedo evitado, de la ternura como conciencia “grande” del dolor posible. La madurez preconizada no es sino la certidumbre de lo insensato que resulta vivir en el desgarramiento permanente, en la ruptura soberana contra la paz santa y epicúrea que, sin saber cómo, empezamos a defender: el adulto se dedica a mantener una energía que no tiene caso desperdiciar, aunque un oculto deseo de zozobra le prometa una abundancia, definitivamente clausurada por la dorada

mediocridad que nos engancha.¹¹ Un niño, en cambio, no pospone sus miedos y por eso es pregunta de la cabeza a los pies, se multiplica con cada yo que sus miedos o su inocencia le señalan como posibles. La pugna está entre la unidad y la multiplicidad. Por todas partes se nos fuerza a lo primero. Por eso resultamos fácilmente vencidos por el engaño de *lo uno*. Sin embargo, qué pródigos resultan quienes, reconociendo este engaño, hacen de la multiplicidad, del desdoblamiento, una forma menos circumspecta de estar en el mundo, identificando el *estar* con el *ser*, pero reconociendo que el estar es la vía del ser, no divorciando lo uno de lo otro. Kierkegaard reconoció que se puede ser distintos individuos según caigamos en la dialéctica entre la vida estética, la vida ética y la vida religiosa y cómo tramemos lúdicamente con las tres. La personalidad —ficción psicológica o metafísica ética— no se forja en una sola ni es una sola: brota de la lucha entre lo uno y lo múltiple, de la lucha entre los estadios no jerárquicos de la existencia. En Fernando Pessoa se pueden deslindar perfectamente cuatro individuos, que conviven no como facetas de uno solo sino como individuos diferentes que se interponen: heteronimia de la personalidad le llaman. Yo digo que más que heteronimia es *heteronticidad*: variadas formas de estar, de ser, no sólo de nombrarse.

En el ensayo penetra este dilema, esta urgencia, y se manifiesta como duplicidad: es pregunta y respuesta. Y así es como se salva, dialécticamente, porque se compromete con la una y con la otra. Se puede perder cuando toma partido por el preguntar o cuando toma partido por el responder. Entonces su peculiaridad consiste en habitar en la paradoja, en mantenerse en la duplicidad, pues de este modo nos dice que la voluntad habita en la tirantez generada

por dos fuerzas, la que nos invita a la dispersión y la que nos empuja a la unicidad. El ensayo habita en el vórtice de la contradicción y desde ahí se reproduce con su poderosa y *duple* verdad. Es duple y no doble, porque no se trata de dos verdades sino de una, que es verdad y no-verdad, respuesta y pregunta, lo uno o lo otro, y también lo uno y lo otro o ni lo uno ni lo otro. El ensayo en su dispersión es totalidad y en su totalidad es dispersión. Creo que así lo reconocen algunos. Por ejemplo Adorno, para quien el ensayo no es creación *ex-nihilo* ni es una totalidad acabada: “su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí misma, es la totalidad de lo no total...”¹²

Cuando dejamos de preguntar caemos — como diría Heidegger — en el “*olvido del ser*”, pues a cada momento creemos que ya somos. Milan Kundera dice que la novela es tres llamadas: la llamada del juego, la llamada del pensamiento y la llamada del tiempo.¹³ Jugando, pensando y evocando — con todas las variantes que el juego, la reflexión y el recuerdo puedan tramar — *instauramos* una parte del ser que se nos ha negado desde su fuente, pues hemos sido lanzados al mundo básicamente incompletos. El engaño consiste en pensar lo contrario y por eso caemos en el “*olvido del ser*”. Cervantes fantaseó y recuperó parte de su ser. Proust evocó y recuperó parte de su ser. La base de sendas recuperaciones es la tácita inocencia que proclaman, pues preguntan, no responden, es decir, buscan sin el imperativo de encontrar lo que no es encontrable. No es una búsqueda premeditada. El fragmento y la arbitrariedad posibilitan esta condición ontológica de la novela.

También el ensayo, el auténtico, es movido por esta misma condición ontológica. Pero en él la inocencia no es tan inocente y, por ende, su *ontologización* es mucho más fragmentaria

y menos conspicua. Quizá el ensayo no busca instaurar, como la novela, parte del ser negado sino *curarlo*, curar el ser que ya es, y así promueve sus virtudes ontológicas, y así posterga la desesperanza, así llena vacíos y reacomoda oquedades, para dar qué hacer a los que insisten en el olvido, que es finalmente de lo que debemos librarnos. El carácter ontológico del ensayo es de índole diversa que el de la novela. En él no se instaura un ser vía el juego, el pensamiento y el recuerdo, sino que en él el ser ya es, pero está necesitado de cura, de reacomodo, para evidenciar con ello que el ser no es algo que se alcance en algún momento, que más bien es lucha, es proceso.

La novela tiene otra virtud: es *integradora*. Esto es, en ella pueden convivir el lirismo de la poesía y la reflexión de la filosofía, moviéndose y ocultándose a sus anchas a través de la caracterización.¹⁴ Esta virtud también la posee el ensayo, pero ahí el lirismo y la reflexión, cuando existen, no se ocultan en un personaje o una situación: son la voz del mismo autor. Si la novela es integradora-instauradora, el ensayo, por su parte, es *recuperación*: cura el ser e integra los distintos universos discursivos y las poéticas (*poiesis*). Pero su “integratividad” es un recurso terapéutico y retórico que se aduce en la lucha por el ser, para que no se nos escape por vía de la desesperanza y nos deje en el vacío, en el olvido. Es decir, el ensayo es una forma de persistencia, una forma de persistir en el sentido, de inventarlo o re-inventarlo, para que la equivocidad, que por todas partes nos asalta, no nos destierre de lleno al no-ser, donde es imposible la escritura. Por ejemplo, cuando Bacon nos reprende (en forma por demás aburrida) diciendo que “hay una sabiduría que sobrepasa las normas de la medicina”,¹⁵ e insiste en que debemos ser capaces, por el reconocimiento

de nuestras propias limitaciones y capacidades, de conservar la salud, cuando Bacon hace esto toma partido por el ser, porque encuentra inequívoca esta sabiduría, que sólo la posibilita el hecho de que nosotros siempre estamos con nosotros mismos y por lo tanto nos conocemos mejor. Así, el ensayista promueve una forma de persistencia. El ensayo encarna parte de la constitución ontológica del *ser-humano*, a ella responde, al *conatus*, que es esa fuerza dadora de vida y buscadora de sentido, buscadora de ser. El ensayo es hermenéusis ontológica.

¿Estar o ser?

Las reflexiones codificadas en el ensayo se generan en la confrontación de dos sistemas, a la vez antagónicos y dependientes entre sí: el discurso axiológico del estar (valores que dominan y diferencian a la vez una época de otra), y el discurso axiológico del ser (la conciencia del autor de su historicidad, de estar viviendo en un horizonte de posibilidades e imposibilidades que modelan su libertad.¹⁶

Quitemos la circunscripción axiológica al estar y al ser para confrontarlos directamente: el estar frente al ser, para que esta intuición básica recupere toda la esencia de la lucha, para que toda la apertura trágica que involucra una interrogante como ésta: "¿estar o ser?", señale el verdadero drama al que apunta el ensayo. Es obvio —condescendamos con Gómez-Martínez—, por lo que he señalado, que el humano no *está-siendo*, puesto que el ser imanta al estar desde el reino de la posibilidad donde lo hemos emplazado. Por eso, para el humano, la confrontación entre su manera de estar-en-

el-mundo y su esperanza de ser-en-el-mundo genera sus propios valores (su axiología), desde los cuales ensaya su ser, es decir, corrige, cura su estar. Ahora, toda estancia involucra un *estar-con*, por lo tanto, corregimos ese estar con los otros, en su cercanía, en su presencia o en su ausencia (que es un ser localizado pero que no habita más el lugar que lo define para mí), y al hacerlo así proyectamos nuestro *querer-ser* y lo realizamos fragmentariamente, aunque sea *para-sí*. En otras palabras: en la confrontación entre el yo y el mundo se ensaya el ser, que no es sino posibilidad, ilusión. La esperanza es una proyección del estar en el ser, es el instante y la posibilidad flirteando desde sus respectivas dimensiones espaciotemporales, es la búsqueda de nosotros mismos en la alteridad y en la *futuridad*, y en ello radica su complejidad e insibilidad. Por eso el ensayo, el auténtico, nace desde el estar pero se instala en el ser, busca con ello —si no explícitamente— un sentido que de pronto creemos alcanzar.

El *ser-humano* entraña, pues, lucha. Pero *el Ser* en sentido pleno y totalizante es como una fuerza, como un punto de partida y de llegada, un punto al que se aspira llegar y del que siempre estamos partiendo. ¿No es acaso lo que reconoce Heidegger en *El ser y el tiempo* cuando argumenta que primero es la comprensión del *ser-ahí*, o sea, del hombre en el mundo.¹⁷ El ensayo vive en el vórtice o, más bien, señala que el hombre vive en el centro de la lucha, vislumbra la apetencia, la necesidad de alcanzar la posibilidad, porque *ser* es ilusión. Entonces, el ensayo responde a la única forma de ser del humano, que es estar en el mundo aspirando a ser. El ensayo alcanza el reino de la posibilidad fragmentariamente, aspira a él desde la incompletud que define el *ser*. No se trata de una disyunción exclusiva entre estar o

ser sino de su inherente dialéctica (léase *dualéctica*) infinita. ¿Por qué infinita? Porque quién sabe qué sea *el Ser* como totalidad, cuando de él sólo tengo indicios: oteo sus fenómenos, sus apariciones, sus posibilidades...

El ensayo, un acontecimiento de verdad

El ensayo se vuelve terapéutico, curativo, reacomoda oquedades, pero ¿es o no una forma de arte? Tengo la intención de defender la tesis de Lukács: “el ensayo es una forma de arte”, porque me he sentido perturbado por otra frase de Kundera que me impulsa a considerar al ensayo como tal.

[...] todos los aspectos de la existencia que descubre la novela los descubre como belleza [...] *Belleza, la única victoria posible del hombre que ya no tiene esperanza*. Belleza en el arte: luz súbitamente encendida de lo nunca dicho.¹⁸

Se ase la esperanza. La perdemos. Se anhela la victoria: la encontramos en la belleza. La belleza resulta una de las formas de la esperanza, y el ensayo, en su constitución ontológica, apuesta por el ser, muchas veces desde la desesperanza, y por ahí comienzan sus alianzas con el arte. Pero no nos precipitemos y preguntémonos: ¿cuál es la forma del ensayo?

En el arte hay una preponderante voluntad de forma y también, desde luego, una voluntad de verdad, pero no una verdad gnoseológica —que sólo indica una relación entre el pensar y las cosas— sino una verdad como acontecimiento, como *pathos*, que tiene que ver con ser-en-el-mundo, con una existencia

breve, que en cada caso es la propia. La verdad, como sustenta Heidegger,¹⁹ es el ser, y en el arte acontece la verdad como obra porque la obra es un ser que adviene al mundo desde la nada. El acto creativo produce un ente que antes no era y después no volverá a ser (es irreplicable). El ente llega-a-ser, comienza y termina en sí mismo, y de esa manera se instala la verdad, como acontecimiento, en el arte. La belleza no es sólo una forma de alejarse de la desesperanza. “La belleza es un modo de ser de la verdad.”²⁰ El ensayo no insta una forma de ser pero sí lo cura, *eo ipso*, lo redefine, deviene un ente distinto, nuevo, y promueve así un tipo de verdad emparentada con la verdad que acontece en el arte: *la verdad de la persistencia*. ¿Cómo se produce este *movimiento ontológico* que convierte al ensayo en una forma de arte?

El ensayo es una forma de arte

Una forma no es una entidad vacía: no hay forma sin contenido. La materia y la forma son concomitantes: advienen juntos al ente. Pero Lukács insiste en que en el arte son los contenidos los que se vuelven obsoletos. Ellos se disuelven en formas.²¹ Platón y Aristóteles parecen guiñarnos el ojo y tener cada uno parte de razón. No sólo Platón, porque no hay un mundo arquetípico perfecto vacío esperando llenarse de contenidos. Tampoco únicamente Aristóteles, porque no tiene el mismo peso estético (*ontoestético*) la materia y la forma. En el arte hay formas, pero no vacías (no es Platón), y el contenido es, según Lukács, esencialmente indiferente (no es Aristóteles). ¿Y en el ensayo?

La forma del ensayo está directamente enderezada hacia la vida, plantea cuestiones vitales,

afirma Lukács. ¿Querrá decir que la forma es contenido? Pero entonces, ¿cuál es la peculiaridad de sus contenidos que, no obstante no ser formas puras, sí sean *una* forma de arte?

Las formas, en el arte, en cuanto nacen, si son verdaderamente artísticas, son inmortales. Lo que las arraiga a la tierra, lo que las mundaniza, es su contenido, que es por donde recala primero *el* sentido. Una obra es mucho más auténtica, es decir, más inmortal, cuando a la forma, ya de por sí única, le es concomitante un contenido con escasas o nulas posibilidades de repetición. Por ejemplo, un tema épico es muy repetible, dice Kierkegaard,²² porque la historia ofrece constantemente este tipo de materia. Cada periodo podrá tener su *Ilíada*. La genialidad consiste en saber convertir este material en arte, por eso no cualquier época tiene un personaje como Homero, aunque todas necesiten héroes. En este sentido, el ensayo tiene mayores posibilidades de repetición porque, primero, en él el contenido y la forma no están diferenciados y, segundo, su origen no es desde la nada sino desde algo que ya es. Por eso no es arte puro. En la medida en que en él se puedan diferenciar la forma y el contenido se acercará más al arte, pero también en esa medida dejará de ser ensayo. Entonces, la peculiaridad del ensayo no es instaurar un ente desde la nada y, otra de sus peculiaridades, es fundir su forma en el contenido. ¿Cuándo se convierte en arte?

[...]el verdadero dramaturgo (en la medida en que sea un verdadero poeta, un verdadero representante del principio poético) verá *una* vida tan rica e intensamente que *la* vida se hará casi imperceptible.²³

El ensayista atrapa la vida en su concreción. Sí, ve *una* vida, *una* circunstancia, pero tal vida o

tal circunstancia han sido atrapadas *de tal forma* que su concreción histórica se diluye y se transmuta en categoría, lo suficientemente concreta para explicar esa vida o esa circunstancia, pero lo suficientemente abstracta para escapar a la concreción de la historia y convertirse en forma. Una forma que habita en lo que está diciendo. De este modo el ensayo se convierte en una forma de arte.

El salto entre lo singular y lo universal, entre *mi* vida y *la* vida, es un salto artístico, es decir, cualitativo. Tiene temperamento de artista el que, desde la concreción histórica, la suya propia o la de lo otro contemplado, puede saltar del contenido a la forma, y fundirlos hasta indifferenciarlos como ensayo.

Desde que hay vida y desde que los hombres han querido comprenderla y ordenarla ha habido siempre esta duplicidad de sus vivencias. Pero la lucha por la prioridad y el predominio [entre la concreción de "lo real" y lo elusivo de la existencia] se libró, [se había librado], casi siempre en la filosofía.²⁴

No es fácil ser ensayista, pues se necesita talento artístico para dar este salto. Y más difícil es ser novelista, cuentista, poeta o dramaturgo que ensayista, porque los primeros no crean *desde* la vida sino *con* la vida. La genialidad del artista es lograr formas puras, esto es, la belleza: los contenidos, sin embargo, no pueden ser indiferentes, y a eso nos referimos con la pureza de las formas. El talento del ensayista es lograr formas impuras: los contenidos tampoco son indiferentes, pero alcanzan el estatus de formas artísticas como categorías existenciales. Son categorías existenciales que se diferencian de las categorías de la razón, que difieren del pensamiento abstracto rigurosamente lógico,

porque no discriminan el papel que lo bello tiene como recuperador de la esperanza, o sea, del ser. El que ensaya está haciendo una *ontología artística* de la existencia, o de la vida. El ensayo es *recuperación*, en él media una intuición que puede evidenciarse cuando desciframos en su contenido la esencial duplicidad, escondida, entre *una* existencia y *la* vida, cuando descubrimos que habita en el vórtice de la contradicción que significa existir buscando ser.

La materia del ensayo

En el ensayo, dice Lukács, la forma no se ve pero existe. “Si se compara las distintas formas de poesía [*poiesis*] con la luz solar refractada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta.”²⁵

Hay algo que busca expresarse, pero no existe gesto para ello, no hay forma “visible”. ¿Qué es ese algo? ¿Cuál es la materia del ensayo según Lukács?

La intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de vida. La cuestión directamente formulada ¿qué es la vida, el hombre y el destino? Pero sólo como pregunta; pues la respuesta no aporta *tampoco aquí* ninguna solución, como la de la conciencia o en alturas más puras, la de la filosofía, sino que es más bien, como toda clase de poesía [*poiesis*], símbolo y destino, y tragedia.²⁶

Pero ¿cómo diferenciar las formas de las *poiesis* de la indeterminable forma del ensayo?

La vida, el hombre y el destino, atrapados como acontecimientos anímicos, no como acontecimientos singulares sino en su trágica y ubicua universalidad, no pueden condensarse en una forma determinada. A través de las *poiesis* se atrapan momentos, casos del destino, y se convierten en forma: el destino cobra cuerpo. En cambio, con los ensayistas, en sus escritos, “no hay destino”,²⁷ porque no hay forma visible o la forma es la intensidad de su vivencia. Digamos, en las *poiesis* las formas se materializan y se vuelven una unidad: la forma es destino. En el ensayo, la forma no está condensada, no tiene unidad, sólo se percibe la intensidad y originalidad de la vivencia ensayada, ya sea el hombre, el destino o la vida. Por lo tanto, en el ensayo no hay forma discernible y por lo mismo, no hay destino.

¿Cuándo hay ensayo y cuándo no?, es decir, ¿cuándo se erige en forma de arte?

La esencia del ensayista radica en que sea *verdaderamente* capaz de buscar la verdad, a la que hemos de nombrar ontológica. Ésta es la nota que transforma al ensayo en forma de arte y le permite alcanzar su destino. Significa que el ensayo es algo más que decir algo: es un acontecimiento anímico, una ilusión, una ansiedad, ese *pathos* comprometido del que pocos, muy pocos, no huyen: la búsqueda de lo inequívoco como marca que determina la esencia íntima, el *ser-hombre*, el *ser-mujer*. Marca que se intuye, que puede descubrirse porque el ensayista no escamotea ni teme descubrirnos —quizá sin premeditaciones— su propia experiencia trágica... tragicómica del mundo, del hombre, del destino. Sin embargo, no es suficiente con tener la buena intención de ser así, hace falta la confluencia del azar: que nuestro yo y la historia se articulen para que la genialidad no se pierda en el silencio o en vana palabrería.

El final resulta inimaginable. Todo logro expresa que ha habido una toma de posición originaria. Ensayar es la revitalización de una fuerza

inefable y primigenia que nos mueve hacia la verdad, y la verdad acontece, para empezar, en esta toma de posición.

Notas

- ¹ Una versión preliminar de este ensayo se publicó con el título "El ensayo: una forma de arte", en la revista *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 24, semestre I de 2005, pp. 15-27.
- ² Georg Lukács., "Sobre la esencia y forma del ensayo", en *El alma y las formas y Teoría de la novela*.
- ³ *Ibid.*, p. 27.
- ⁴ Theodor W. Adorno, "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*.
- ⁵ Véase Eduardo Nicol, "Ensayo sobre el ensayo", en *El problema de la filosofía hispánica*.
- ⁶ *Ibid.*, p. 23.
- ⁷ Tenemos presentes las diferencias que Luis Villoro establece entre creer, saber y conocer en su libro *Creer, saber, conocer*.
- ⁸ Eduardo Nicol, *op. cit.*, p. 229.
- ⁹ Véase *ibid.*, p. 230 ss.
- ¹⁰ Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 30.
- ¹¹ También dice Kundera: "La ternura nace en el momento en que el hombre es escupido hacia el umbral de la madurez y se da cuenta, angustiado, de las ventajas de la infancia que, como niño, no comprendíamos [...]"; "La ternura es el miedo que nos inspira la edad adulta". (*Ibid.*, p. 35.).
- ¹² Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 29.
- ¹³ Véase *ibid.*
- ¹⁴ Dice Milan Kundera: "[...]mientras que la poesía o la filosofía no están en condiciones de integrar la novela, la novela es capaz de integrar tanto la poesía como la filosofía sin por ello perder nada de su identidad". (*Op. cit.*, p. 65.)
- ¹⁵ Francis Bacon, "Del régimen de la salud", en *Ensayos*, p. 134.
- ¹⁶ José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, p. 36.
- ¹⁷ Véase la "Introducción" de *El ser y el tiempo*.
- ¹⁸ M. Kundera, *op. cit.*, p. 116. (Las cursivas son mías.)

- ¹⁹ Véase Martín Heidegger, "La verdad y el arte", en *Arte y poesía*.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 90.
- ²¹ Cf. Georg Lukács, *op. cit.*
- ²² Véase "Los Estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical", en *Estudios estéticos*, t. II.
- ²³ Lukács, *op. cit.*, p. 19.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 20.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 23.
- ²⁶ *Ibid.* (Las cursivas son mías.)
- ²⁷ *Ibid.*, p. 24.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1962.
- Bacon, Francis. "Del régimen de la salud", en *Ensayos*. Buenos Aires, Aguilar, 1980.
- Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. México, UNAM, 1992.
- Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. México, FCE, 1988.
- _____. "La verdad y el arte", en *Arte y poesía*. México, FCE, 1982.
- Kierkegaard, Sören. *Estudios estéticos*, t. II. Madrid, Guadarrama, 1969.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. México, Vuelta, 1990.
- Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo", en *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México, Grijalbo, 1985.
- Nicol, Eduardo. "Ensayo sobre el ensayo", en *El problema de la filosofía hispánica*. México, FCE, 1998.
- Villoro, Luis. *Creer, saber, conocer*. México, Siglo XXI, 1984.