

Por una filosofía del ensayo

Towards a Philosophy of the Essay

FRANCISCO JARAUTA

De la *Revista de Occidente*, 116, enero 1991, cuyo tema central era El Ensayo. Francisco Jarauta es filósofo y ensayista, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Recientemente ha publicado el ensayo "La aventura sin nombre (filosofía y cultura contemporánea)", *Revista de Occidente*, 130, marzo 1992, y actualmente dirige la Colección de Arquitectura publicada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

From the Revista de Occidente, number 116, January 1991, the central theme of which was the essay. Francisco Jarauta is a philosopher and essayist, Professor of Philosophy at the University of Murcia. He has recently published the essay, "La aventura sin nombre (filosofía y cultura contemporánea)" ["The Adventure without a Name (Philosophy and Contemporary Culture)"] in Revista de Occidente, number 130, March 1992, and is currently directing the Architectural Series published by the Official Association of Assistants and Technical Architects of Murcia. Translated by Christopher Emsdem.

En su introducción a *El alma y las formas*, dedicada a la esencia y la forma del ensayo (carta a Leo Popper), Lukács establece, con extraordinaria lucidez, el terreno de elección de este género representativo. El ensayo como forma, parte de la renuncia al derecho absoluto del método y a la ilusión de poder resolver en la forma del sistema las contradicciones y tensiones de la vida. El ensayo, escribe Lukács, no obedece a la regla de juego de la ciencia y de la teoría, para las que el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas; ni apunta a una construcción cerrada, deductiva o inductiva. Por el contrario, el ensayo, partiendo de la conciencia de la no-identidad, es radical en su "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. Y al retroceder espantado ante la violencia del dogma, que defiende como universal el resultado de la abstracción o el concepto atemporal e invariable, reivindica la

forma de la experiencia del individuo, al tiempo que se yergue contra la vieja injusticia hecha a lo percedero, tal como apostilla Adorno en las páginas de todos conocidas.

El ensayo es la forma de la descomposición de la unidad y de la reunificación hipotética de las partes. Dar forma al movimiento, imaginar la dinámica de la vida, reunir según precisas y provisionales estructuras aquello que está dividido, y distinguirlo de todo lo que se presenta como una supuesta unidad, ésta es la intención del ensayo. Busca, por una parte, expresar la síntesis de la vida, no la síntesis trascendental, sino la síntesis buscada al interior de la dinámica efectiva de los elementos que la constituyen; por otra, sabe bien sobre la imposibilidad de dar una forma a la vida, de resolver su negativo en la dimensión afirmativa de una cultura, lo que le obliga a interpretarse como representación provisional, como punto de partida de otras formas, de otras posibilidades.

El ensayismo no oculta su dimensión errante. Y para utilizar una feliz expresión de Harold Bloom que lo define como un "vagabundeo del significado", podríamos entenderlo como un viaje, una errancia entre la forma y su superación irónica, entre lo que Lukács llamaba forma como destino y la aporía de una forma como totalidad independiente. Es un viaje permanentemente interrumpido por una omnipresente accidentalidad. Es la interrupción irónica que se alimenta de la sorpresa de ver una y otra vez suspendida la idea de esencia o de absoluto, por el simple hecho del irrumpir de las cosas o de la vida. Este error es justamente lo que acerca el ensayo a la vida. Lukács lo comenta no sin ironía, al recordar que al ensayo le acontece lo que a Saúl, que salió a buscar los asnos de su padre y se encontró con un reino, al igual que el ensayo, que en su búsqueda de la verdad, da con la meta no buscada, la vida, que tanto para Lukács como para Simmel coincide con el sentido inmanente de la cultura.

Este error de la forma del ensayo es justamente lo que permite al pensamiento, comenta Adorno en su nota *El ensayo como forma*, liberarse de la idea tradicional de verdad. Más que establecer adecuaciones, correspondencias y simetrías, prefiere organizar configuraciones o campos de fuerzas, en los que todas las

variaciones posibles y pensadas arbitran la lógica de su relación. El ensayo piensa su objeto como descentrado, hipotético, regido por una lógica incierta, borrosa, indeterminada: su discurso es siempre aproximación. Se sacude la ilusión de un mundo sencillo, lógico en el fondo, preestablecido, regido por una inexorable necesidad o voluntad. Por el contrario, el ser diferenciado del ensayo se nos muestra en su provisional espera, en ese tiempo de lo nunca acaecido, de lo posible o, al menos, de lo deseado. Y cuando su mirada oriéntase hacia un pasado relativamente lejano, no por eso abandona la ironía que rige su intención crítica. Ni su discurso ni su visión deben tomarse como la lectura verdadera. Es tan sólo una variación en la serie abierta de las aproximaciones, que posibilita recorrer no sólo la distancia, sino también el otro rostro de lo percibido, aquella historia que nunca aconteció. Esa distancia respecto a lo evidente es la que hace del ensayo la forma crítica por excelencia; su ejercicio es una provocación del ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de duda. El ensayo obliga a pensar la cosa, desde el primer momento, como regida por una complejidad lógica, cuya resolución atraviesa el libre juego de un aleatorio impreciso e indeterminado en sus comportamientos.

Igualmente por lo que respecta al método, el ensayo suspende su concepción tradicional. En Lukács el discurrir del ensayo se presenta próximo al *Umweg* benjaminiano. El objeto central seguirán siendo las "cuestiones fundamentales de la vida", pero éstas son tratadas oblicuamente, es decir, a través del juego de sus variaciones y configuraciones reales. También para Benjamín, "*Methode ist Umweg*" (método es rodeo), que es lo mismo que señalar no una vía directa y unívoca en el análisis del objeto, sino más bien un recorrido que aparentemente nos aleja de él, pero que en la práctica nos permite una más correcta aproximación. El movimiento del *Umweg* es el que nos acerca al centro más profundo y oculto del objeto, al lugar en el que la suerte de los posibles se decide a favor de aquella forma particular de la vida o la cultura.

La renuncia a las formas de evidencia impone al ensayo un procedimiento abstracto, que decide tanto su estrategia discursiva como la

forma de conocimiento que le es propia. La abstracción consiste en el hecho de que la imagen muere en su aludir a otro, en su recordar algo, aquello que aparece a través del sistema de referencias o relaciones que se establecen. A diferencia de la poesía que recibe del destino su perfil, su forma —la forma aparece en ella siempre y sólo como destino, comenta Lukács—, en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino, una vez que decide la resolución particular de los posibles. Y es esta decisión la que se constituye en la tarea principal de la crítica: el momento crucial del crítico es, pues, aquel en el que las cosas devienen formas. Pero el ensayista necesita la forma sólo como vivencia, y sólo la vida de la forma, es decir, aquella manera particular de realizarse, sabiendo que no se nos impone sino desde una instancia irrepresentable e inexplicable.

Este campo de incertidumbre, atravesado por la voluntad del ensayista, no libera sino más bien acentúa su propia relativización. El ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento, anota Adorno. La discontinuidad le es constitutiva y halla su unidad a través de las rupturas y suspensiones. Su orden es el de un conflicto detenido, que vuelve a abrirse en el discurrir de su escritura. En él se dan la mano la utopía del pensamiento con la conciencia de la propia posibilidad y provisionalidad. Tiene que conseguir el ensayo que en un momento se haga presente el infinito orden de lo posible, para después mostrarnos su lejanía desde el sentimiento que nos descubre, frente a aquel infinito orden, el sistema de la vida. Esta tensión entre utopía y límite se configura de una forma clásica en la relación entre naturaleza y cultura, que constituye a su vez el tema propio del ensayo. Del ensayo y del mito. Sólo estos dos discursos son capaces de sostener “el peso más pesado”, que dirá Nietzsche, esa forma de destino que nos supera y cuya lógica no está escrita en ninguna parte, ni en la voluntad de los dioses, ni en la voz de los astros, sino que permanece muda, apenas descubrible en lo que Benjamín llamará la “verdad del mito”, enigma indescifrable y que exige la tarea de un *Um-weg* infinito. Pero no es la nostalgia lo que parece llenar la

vida, como tampoco es la pérdida, la ausencia, lo que hace necesario el ensayo. Su objeto es más bien lo nuevo en tanto que nuevo, aquello que se perfila como forma posible, como variación de lo posible. El ensayo se enfrenta a la vida con el mismo gesto que la obra de arte, es decir, inventando un destino al mundo, un camino. Es curioso ver de qué manera en el capítulo de la primera parte de *El hombre sin atributos*, en el que Musil habla de la utopía del ensayismo, la actitud ensayística de Ulrich sea presentada en términos casi lukácsianos. Es el ensayismo, en efecto, el que proyecta los acontecimientos morales en un campo nuevo en el que comienza a definirse una nueva dimensión de la experiencia: “Era así —escribe Musil— que se formaba un sistema infinito de conexiones, cuyos significados independientes dejaban de existir; y lo que se presentaba como algo estable y definido devenía simple pretexto para muchos otros significados; el acontecimiento venía a ser el símbolo de lo que ocurría, y el hombre como compendio de sus posibilidades, el hombre potencial, la poesía no escrita de su existencia, se contraponía al hombre como obra escrita, como realidad y carácter”. La dimensión experimental y provisional presentada por el punto de vista del ensayo da lugar ahora a una forma abierta de organización de la realidad, como una actitud intelectual y existencial que sospecha de la linealidad unívoca y conclusa, prefiriendo la valoración y reconocimiento de lo incompleto y fragmentario. La invención del ensayismo, para Musil, responde simultáneamente tanto a la imposibilidad del relato como a la de aquellos otros órdenes lineales o totalidades sistemáticas a los que el orden narrativo está históricamente relacionado y que son igualmente criticados por Musil, como son: la linealidad de la Historia, los sistemas filosóficos y un cierto concepto de causalidad. Con él se intenta dar respuesta no sólo a la crisis del relato y de la novela, sino también a la crisis del pensamiento teórico sistemático, es decir, a la crisis de las certezas absolutas de la ciencia y la filosofía que domina el *fin-de-siècle*.

Es cierto que el concepto musiliano de ensayo se diferencia de alguna manera de las propuestas antes referidas de Lukács o Simmel una vez que su resolución principal se estable-

ce fundamentalmente mediante un nuevo ideal narrativo, cuya expresión máxima es *El hombre sin atributos*. Sin embargo, en la concepción musiliana está presente el mismo ideal teórico e igual decisión crítica frente a la experiencia del sujeto moderno. La utopía musiliana de la literatura como *Essayismus* se configura como un espacio descrito como intermedio entre la verdad objetiva y la subjetiva, entre religión y ciencia, entre *amor intellectualis* y poesía, como una “combinación de exacto y no exacto, exacta puntualidad y pasión”.

La vida, escribe Nietzsche en el *Caso Wagner*, ya no habita más en la totalidad, en un Todo orgánico y concluso. Algunos años después, Musil retomaba en un fragmento de sus *Diarios* estas mismas palabras, con las que Nietzsche intentaba definir la situación de la cultura de finales de siglo. El diagnóstico de esta pérdida abre el camino a aquellas experiencias de pensamiento que se sitúan en la conciencia misma de la crisis y que hacen necesaria una nueva estrategia discursiva, representada por el ensayo y las vanguardias artísticas. Musil, Benjamín, Broch, proclamarán el carácter plural y mudable de lo real, la inexistencia de un verdadero rostro del ser tras las máscaras del devenir, la inconsistencia de una realidad o una verdad dada, para afirmar en su lugar el juego infinito de los dioses con los dados, la noria de las infinitas interpretaciones, la permanente modificación del orden de la posibilidad.

Nace de esta posición la exigencia de tratar la realidad “como una tarea y una invención”, de abandonar toda proposición en indicativo, es decir, toda aserción definitiva y absoluta, para pasar a las formas del conjuntivo, en el sentido de la posibilidad. El ensayo se organiza así como discurso de lo incompleto, de lo no resuelto; es una incesante emancipación de lo particular frente a la totalidad. Puede ser que de aquella totalidad perdida quede la nostalgia, surja una mirada melancólica —“con qué ojos mirará Agathe... la otra orilla”, se pregunta Musil en un apunte de *El hombre sin atributos*, destinado al viaje al paraíso, es decir, al éxtasis de la perfecta unión amorosa—, pero ésta se verá atravesada una y otra vez por la risa de Zaratrasta. Es hacia ese “otro estado” musiliano que se orienta el trabajo del ensayo,

24 aún cuando su nuevo rostro no se manifieste todavía en las formas de la experiencia. En el orden de los fragmentos, lo negativo es entendido como laboratorio de una experimentación, cuyo tiempo no es dado predecir. El ensayo sostiene la tensión entre el negativo de la experiencia y la forma de la utopía a la que aquel negativo se orienta. Aquí utopía no significa otra cosa que el límite crítico-escéptico contra todo proyecto que se postule como restaurador de un orden totalizante y orgánico. Por el contrario, es al filo de la escritura irónica que se tiende a circunscribir los límites y la contradictoriedad de nuestro saber, a minar los fundamentos ilusorios de nuestra certeza práctica, en el tentativo de realizar, a través de los varios experimentos del discurso, una nueva sintaxis de la posibilidad, en la que el sentimiento esté articulado a la exactitud, la razón al entusiasmo, la verdad a la ilusión. Conviértese así el ensayo en los diálogos socráticos de nuestro tiempo.

In his introduction to *Soul and Form*, dedicated to the essence and form of the essay (and published as a letter to Leo Popper), George Lukács establishes—with extraordinary lucidity—the field of choice of this representative genre. The essay, as form, starts from a double renunciation: both of the absolute rights of method and of the illusion of having the power to resolve, within a formal system, the contradictions and tensions of life. The essay, according to Lukács, does not obey the rules of the scientific or theoretical game, for which the order of things is homologous to that of ideas; nor does the essay aim at a closed system, be it deductive or inductive in its construction. On the contrary, starting from an awareness of the non-identity (between the orders of things and of ideas), the essay is radical for its “non-radicalism”, for its abstention from reducing everything to a principle, its accentuation of the part in relation to the whole, and its fragmentary character. And, in horrified retreat in the face of the violence of dogma, which represents as universal what is in fact the result of abstraction or an invariable and atemporal concept, the essay aspires to revindicate the form of individual experience. At the same time, as observed in some of the well-known writings of Theodor Adorno, the essay bristles against the old injustices committed against the

perishable, the frangible and the transitory.

The essay is a form of the de-composition of unity and of the hypothetical reunification of the parts. To give form to movement, to imagine the dynamism of life, to reunite according to precise and provisional structures all that is divided, and to distinguish its object from all that is presented as a supposed unity—these are the intentions of the essay. On the one hand, it seeks to express the synthesis of life, not a transcendental synthesis, but a synthesis sought for in the interior of the effective dynamic of life's elementary aspects. On the other, it knows only too well of the impossibility of giving form to life, and also of the impossibility of resolving its negative into the affirmative dimension of a culture. These knowledges oblige the essay to interpret itself as a provisional representation, as a point of departure for other forms, and other possibilities.

The essay as a genre does not hide this errant and wayward dimension. To borrow the felicitous phrase of Harold Bloom, who defines the essay as a vagrancy of the signified, we might understand the essay as a voyage, a wandering between form and its own ironic overcoming, between what Lukács called form as destiny, and the aporia of any form taken as an independent totality. It is a voyage permanently interrupted by an omnipresent accidentality. This ironic interruption is nourished by the surprise of seeing the idea of essence or of the absolute once again suspended—by the simple fact of things or life irrupting into the world order as system. This errancy is exactly what brings the essay closer to life. Lukács notes this, not without irony, in recalling that what happens to the essay is the same as what happened to Saul, who went out to look for his father's donkeys and found himself with a kingdom. Likewise, the essay, in its search for truth, makes an unsolicited discovery, that of life, which for Lukács as well as for Simmel coincides with the immanent meaning of culture.

This meandering of the form of the essay, notes Adorno in *The Essay as Form*, is exactly what permits thought to free itself from the traditional idea of truth. More than establishing adequations, correspondences, and symmetries, the disposition of the essay is to re-organize configurations, or force-fields, in which all possible and imagined variations arbitrate the relational logic of the essay as experimental narration. The essay thinks of its objects as de-centered and hypothetical, as ruled by an unreliable, indeterminate, vague and blurry

logic: its discourse is always one of approximation. The essay shakes off the illusion of a world which is ultimately logical, simple, pre-established, and controlled by an inexorable necessity or will. On the contrary, the differentiated being of the essay is one which shows itself to us in its own provisional moment, not unlike a musical stop, in a pause whose time is that in which nothing has yet happened, a time of the possible or, at least, of the desired. And when it directs its gaze towards a relatively remote past, the essay does not abandon the irony that governs its critical intention. Neither its discourse nor its vision ought to be taken as true readings; they are no more than one version among many variations in an open series of approximations. It is this which makes it able not only to traverse great distances or times, but also to go over to that other face of the perceptible—that history which did not happen. It is this distance vis-à-vis the obvious which makes the essay the critical form par excellence; its exercise is a provocation of the rationalist ideal of the clara et distincta perceptio, and of a certainty free from doubt. The essay obliges one to think of objects, from the first instant, as under the sway of a logical complexity whose resolution would span the free play of chance, a chance whose modes and comportments are both indeterminate and imprecise.

Just as it does with respect to method, the essay suspends its traditional conception. Lukács' discussions of the essay resemble Walter Benjamin's notion of *Umweg*. The central object continues to be the “fundamental question of life”, but these are treated obliquely, that is to say, across the play of their real variations and configurations. For Benjamin as well “*Methode ist Umweg*” (method is roundabout), tantamount to the same message: not a direct and univocal line of analysis of the object, but rather, and even more, a ranging around which apparently takes us away from the object, but which in practice brings us closer, allowing us a more correct approximation. The movement of the *Umweg* is that which brings us nearer to the more profound and hidden centre of the object, to the place in which possibility's luck determines in favour of a particular form of life or culture.

The renunciation of the formal rules of evidence imposes on the essay an abstract manner of proceeding, one which determines its discursive strategy as well as its own way of knowing. The abstraction consists in the fact that the image dies

in its recollection of or allusion to something else, in its evocation of whatever appears through that system of references or relations which it itself has helped to establish. Unlike poetry, which receives its profile, its form, from destiny—form appears in poetry always and only as destiny, observes Lukács—in the writings of essayists, form makes itself into destiny, the beginning of destiny, once a particular resolution of the field of possibility is decided upon. And it is this decision which constitutes the principal task of criticism: the crucial moment for the critic is, then, that in which things become forms. But the essayist needs form only as a livelihood, and then only the life of the form, that is, its particular manner of realizing itself. The essayist knows that form does not impose itself on us except as an instance which is both unrepresentable and inexplicable.

This field of uncertainty, crossed in a wager by the will of the essayist, does not liberate but rather accentuates its own nature as a provisionality and a possibility. The essay must reach the moment in which the infinite order of the possible is made present, in order later to show us its remoteness from the sentiment which, compared to that infinite order, we are afforded by the system of life in its guise as essential or absolute.

This tension between utopia and limit is configured by a classic form, which itself constitutes the proper theme of the essay: the relation between nature and culture, a theme not only proper to the essay, but also to myth. Only these two discourses are capable of sustaining what Nietzsche called “the greatest of all burdens”—that form of destiny which exceeds us and whose logic is not written anywhere, neither in the will of the gods nor in any voices of the stars, but which stays ceaselessly mute, scarcely discoverable in what Benjamin would later call the “truth of myth”, an indecipherable enigma and one which demands the infinite labour of an infinite *Um-weg* without end.

But it is not nostalgia which appears to fill life, just as it is not loss or absence which make the essay necessary. Its object is more the new as new, that which profiles itself as a possible form, as a variation of the possible. The essay confronts life with the same gesture as the work, a road. It is curious to see how, in a chapter in the first part of *The Man Without Qualities*, in which Robert Musil speaks of the utopia of essayism, Ulrich’s philosophy of the essay is presented in virtually Lukácsian terms. In effect, the soul of the essay

projects moral events onto a new field in which is beginning to be defined a new dimension of experience. “It was thus”, writes Musil, “that an infinite system of connections was formed, one whose independent meanings ceased to exist; and what had been presenting itself as something stable and defined became a simple pretext for many other meanings. The event turned into the symbol of what was happening, and man as a compendium of his possibilities. The potential man as the unwritten poetry of his existence, was counterposed to man as a written work, as reality and as character.” The experimental and provisional dimension proposed by the point of view of the essay gives pace now to an open form of the organization of reality, an intellectual and existential attitude that suspects all univocal and conclusive linearity, preferring the valorization and recognition of the incomplete and the fragmentary. The invention of essayism, for Musil, responds simultaneously both to the impossibility of narration and to those other linear orders or systematic totalities to which the narrative order is historically related and which are equally criticized by Musil; such as, the linearity of History, philosophical systems, and certain overly mechanical concepts of causality. The new form of the essay is an effort to give a response not only to the crisis of the narrative and of the novel, but also to the crisis of systematic theoretical thought, or, in short, to the crisis of the absolute certainties of science and philosophy which dominated the *fin-de-siècle*.

The Musilian concept of the essay must certainly differ in some manner from the aforementioned propositions of Lukács or Simmel, especially since Musil’s principal resolution is established, fundamentally, by means of a new narrative ideal, whose maximal expression is *The Man Without Qualities*. Nevertheless, one can find in the Musilian conception the same theoretical ideal and an equal critical decision in face of the experience of the modern subject. The Musilian utopia of literature-as-Essayism is built around a space described as intermediary between objective and subjective truth, between religion and science, between amor intellectualis and poetry, as a “combination of the exact and the inexact, of precise punctuality and passion.”

Life, writes Nietzsche in *The Case of Wagner*, no longer resides in an organic and conclusive Whole. A few years later, in a fragment of his *Diaries*, Musil took up this same notion, that with which Nietzsche aimed to define the cultural situation at

the end of the century. The diagnosis of this loss opens the path to those experiences of thought which experimentally place themselves in the immanent consciousness proper to the crisis itself, and which necessitate a new discursive strategy, represented by the essay and the artistic vanguard. Musil, Benjamin and Broch all proclaimed the plural and mutable character of the real, the inexistence of any true face of being behind the masks of becoming, the inconsistency of one reality or of any given truth, in order to affirm in its place the infinite game of dice played by the gods, the endless chain of infinite interpretations, and the permanent modification of the order of possibilities. From this position is born the exigency to treat reality “as a labor and as an invention”, to abandon all propositions formulated in the indicative, that is, all definite and absolute assertions, in order to move towards forms of the conjunctive, in the sense of the possible. The essay is organized, thus, as a discourse of the incomplete and the unresolved; it is an incessant emancipation of the particular as opposed to the totality. Perhaps, wonders an emergent and melancholy gaze, all that remains of that lost totality is nostalgia —“with what eyes Agathe will look... at the other shore”, asks Musil in his notes of *The Man Without Qualities*. Agathe being destined for the voyage to paradise, that is, to the ecstasy of a union of perfect love, but this gaze and its view will see itself challenged again and again by Zarathustra’s laughter. It is towards that Musilian “other state” that the work of the essay is oriented, although its new look is still not manifest in the forms of experience.

In the order of fragments, the negative is understood as a laboratory of experimentation, whose time is not ours to predict. The essay sustains the tension between the negative of experience and the form of utopia to which that negative is related. Here, utopia means nothing other than the critical-skeptical limit which resists any and all projects which are postulated as restorers of a totalizing order. On the contrary, it is the very edge of ironic writing which tends to circumscribe the limits and the contrariety of our knowledge, to mine the illusory fundaments of our practical certainties, in the effort to realize, across various experiments of discourse, a new syntax of the possible—one in which pathos is joined to precision, reason to enthusiasm, and truth to illusion. In this way, the essay has become the form of the Socratic dialogues of our time.