

Sobre la esencia y forma del ensayo

Traducción del alemán: Manuel Sacristán

Carta a Leo Popper

Amigo mío:

Tengo ante mí los ensayos destinados a este libro, y me pregunto si es lícito editar trabajos así, si de ellos puede nacer una nueva unidad, un libro. Pues para nosotros lo que importa ahora no es lo que estos ensayos puedan ofrecer como estudios "histórico-literarios", sino sólo si hay algo en ellos por lo cual puedan llegar a una forma nueva y propia, y si ese principio es el mismo en todos ellos. ¿Qué es esa unidad, supuesto que exista? No intento siquiera formularla, pues prefiero que no hablemos aquí de mí y mi libro; tenemos ante nosotros una cuestión más importante y general: la de la posibilidad de una unidad semejante. En qué medida poseen forma los escritos realmente grandes que pertenecen a esta categoría, y en qué medida esta forma es independiente; en qué medida el tipo de intuición y su configuración excluyen la obra del campo de las ciencias y la ponen junto al arte, pero sin borrar el límite entre ambos; en qué medida le comunican la capacidad de una nueva reordenación conceptual de la vida, manteniéndola, al mismo tiempo, lejos de la perfección helada

y definitiva de la filosofía. Ésta es la única apología posible de estos escritos, y por tanto también su crítica más profunda; pues con la medida que aquí se establezca se medirán por vez primera, y la determinación de ese objetivo mostrará finalmente hasta qué punto se han quedado lejos de él.

El tema es, pues: la crítica, el ensayo –o llámémosle provisionalmente como prefieras– como obra de arte, como género artístico. Sé que te aburre esta cuestión y que piensas que todos sus argumentos y contraargumentos están desgastados desde hace mucho tiempo. Pues Wilde y Kerr han puesto al alcance de todo el mundo una verdad que ya era conocida por el romanticismo alemán y cuyo sentido último vivieron los griegos y romanos inconscientemente, como cosa obvia: que la crítica es un arte y no una ciencia. A pesar de eso creo –y sólo por eso me atrevo a molestarte con estas observaciones– que todas esas disputas apenas han rozado la esencia de la cuestión real, de la cuestión de qué es el ensayo, cuál es la expresión por él buscada y cuáles son los medios y caminos de esa expresión. Creo que se ha subrayado demasiado unilateralmente lo del “estar bien escrito”, que el ensayo puede tener el mismo valor que una *poíesis* y que, por lo tanto, es injusto hablar de diferencias de valor. Tal vez sea así. Pero ¿Qué significa eso? Con considerar la crítica en ese sentido como obra de arte no hemos dicho todavía nada sobre su esencia o naturaleza. “Lo que está bien escrito es una obra de arte”; entonces, un anuncio o una noticia bien escritos ¿son poesía? En este punto veo lo que tanto te molesta en la concepción

de la crítica: la anarquía, la negación de la forma con objeto de que un intelecto que se considera soberano pueda realizar libremente sus juegos. Pero cuando hablo aquí del ensayo como obra de arte lo hago en nombre del orden (o sea, casi sólo simbólica e impropriamente); sólo por la sensación de que tiene una forma que lo diferencia con definitiva fuerza de ley de todas las demás formas de arte. Intento aislar el ensayo con toda la precisión posible precisamente diciendo ahora que es una forma de arte.

Por tanto, no hablemos aquí de sus parecidos con las poesías y otras *poésis*¹, sino de lo que diferencia a uno de otras.

Sea todo parecido sólo el trasfondo sobre el cual destaque tanto más acusadamente la diferencia; mencionaremos también el parecido sólo para que no tengamos presentes más que los verdaderos ensayos, y no también esos escritos útiles, pero injustificadamente llamados ensayos, que no nos pueden dar más que doctrina y datos, "conexiones" entre las cosas. Pues, ¿por qué leemos ensayos? Muchos, ciertamente, por lo que nos instruyen; pero hay también otros que atraen por algo del todo diferente. No es difícil distinguir entre ellos: hoy vemos y valoramos –¿no es verdad?– la *tragédie classique* de un modo muy diferente al de Lessing en su *Dramaturgia*; los griegos de Winckelmann

¹ La voz alemana "*Dichtung*", poesía, significa genéricamente creación literaria, como *poésis* en griego. Tras introducirla con esta doble traducción, me limitaré desde ahora a escribir "poesía". [NdT]

nos parecen curiosos y casi incomprensibles, y pronto tal vez tengamos el mismo sentimiento ante el renacimiento de Burckhardt. Y sin embargo les seguimos leyendo. ¿Por qué? En cambio, hay escritos críticos que pierden todo su valor en cuanto que existe uno nuevo mejor, como ocurre con una hipótesis de la ciencia de la naturaleza o con una nueva construcción de una pieza de maquinaria. Si, en cambio –cosa que espero–, alguien escribe la nueva dramaturgia, una dramaturgia en favor de Corneille y contra Shakespeare, ¿en qué puede eso perjudicar a la de Lessing? ¿Y qué han podido cambiar Burckhardt y Pater, Rhode y Nietzsche en el efecto de los sueños de Winckelmann sobre los griegos?

“Ya, si la crítica fuera una ciencia –escribe Kerr–. Pero lo imponderable es de demasiado peso. La crítica es en el caso más hermoso un arte”. Y si fuera una ciencia –no es tan improbable que llegue a serlo– ¿qué podría eso alterar en nuestro problema? Aquí no estamos hablando de un sucedáneo, sino de algo nuevo por principio, de algo que no queda afectado porque se consigan total o aproximadamente objetivos científicos. En la ciencia obran sobre nosotros los contenidos, en el arte las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte almas y destinos. Aquí se separan los caminos; aquí no hay sustituciones ni transiciones. Aunque en las épocas primitivas, aún indiferenciados, la ciencia y el arte (y la religión, la ética y la política) se encuentran sin separar en una unidad, en cuanto que la ciencia se separa y se hace independiente pierde su valor todo lo que

fue preparatorio. Sólo cuando algo ha disuelto todos sus contenidos en forma y se ha hecho así arte puro deja de poder hacerse superfluo; pero en ese momento su científicidad de otra época está completamente olvidada y carece de valor.

Hay, pues, una ciencia del arte; pero hay también un modo enteramente diferente de manifestación de temperamentos humanos cuyo modo de expresión es las más de las veces el escribir sobre arte. Digo sólo las más de las veces; pues hay muchos escritos nacidos de sentimientos semejantes que no entran en contacto con la literatura ni con el arte, escritos en los que se plantean las mismas cuestiones vitales que en los que se llaman crítica, sólo que directamente enderezadas a la vida; no necesitan la mediación de la literatura y el arte. De este tipo son precisamente los escritos de los más grandes ensayistas: los diálogos de Platón y los escritos de los místicos, los ensayos de Montaigne y las imaginarias páginas de diario y narraciones de Kierkegaard.

Una infinita serie de transiciones delicadas apenas perceptibles lleva de aquí a la poesía. Piensa en la última escena del *Herakles* de Eurípides. La tragedia está terminada cuando aparece Teseo y se entera de todo lo ocurrido, la terrible venganza de Hera contra Herakles. Entonces empieza el diálogo de la vida entre el triste Herakles y su amigo; suenan preguntas emparentadas con los diálogos socráticos, pero los dialogantes son más rígidos y menos humanos y sus preguntas más conceptuales, más alejadas de la vivencia inmediata que en los diálogos de Platón. Piensa en la última escena

del *Michael Kramer*, en las *Confesiones de un alma hermosa*, en Dante, en el *Everyman*, en Bunyan. ¿He de citarte más ejemplos?

Sin duda dirás: el final del *Herakles* no es dramático, y Bunyan es... De acuerdo, de acuerdo, pero ¿por qué? El *Herakles* no es dramático porque es una consecuencia natural del estilo dramático que consiste en que todo lo que ocurre en el interior se proyecte en actos, movimientos y gestos de hombres y sea pues captable visible y sensorialmente. Aquí ves cómo la venganza de Hera se acerca a Hércules, ves a éste feliz en la embriaguez de la victoria antes de que aquella venganza lo alcance, ves sus frenéticos gestos en la locura con que la diosa le hiere, y su salvaje desesperación tras la tormenta, cuando ve lo que le ha ocurrido. Pero de todo lo posterior no ves nada. Llega Teseo, pero en vano intentarás determinar, si no es conceptualmente, lo que ahora ocurre: lo que ahora oyes y ves no es ya ningún verdadero medio de expresión del acaecer real: su ocurrir es en su íntima esencia indiferente. Lo único que ves es que Teseo y Herakles abandonan juntos la escena. Antes han resonado preguntas: cómo son realmente los dioses, en qué dioses podemos creer y en cuáles no; qué es la vida y cuál es el mejor modo de soportar virilmente sus sufrimientos. La vivencia concreta que suscitó estas cuestiones desaparece en una lejanía infinita. Y cuando las respuestas vuelven al mundo de los hechos no son ya respuestas a las cuestiones que planteó la vida viva, a la cuestión de qué tienen que hacer estos hombres en esta determinada situación vital y qué tienen que abstenerse de hacer.

Estas respuestas contemplan cada hecho con mirada ajena, pues vienen de *la* vida y de *los* dioses, y casi no conocen el dolor de Herakles y su causa, la venganza de Hera. Ya sé que el drama plantea sus cuestiones también a *la* vida y que lo que trae respuesta es también en él, *el* destino. Y en su sentido último las preguntas y las respuestas están también aquí enlazadas con una cosa determinada. Pero 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. En cambio, en el caso considerado todo se hace no dramático, pues entra en acción el otro principio; la vida que aquí plantea las preguntas pierde corporeidad en el momento en que suena la primera palabra de la pregunta.

Hay, pues, dos tipos de realidades anímicas: *la* vida es la una, y *la vida* es la otra; ambas son igualmente reales, pero no pueden ser reales al mismo tiempo. En cada vivencia de un hombre están contenidos los dos elementos, aunque con intensidad y profundidad siempre diferentes; también en el recuerdo podemos sentir unas veces lo uno y otras lo otro, pero en un momento determinado sólo podemos sentir en una forma. 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 se libró casi siempre en la filosofía, y los gritos del combate fueron cada vez diferentes, y por eso desconocidos y al mismo tiempo obvios para la mayoría de los hombres.

Me parece que la cuestión se planteó del modo más claro en la Edad Media, cuando los pensadores se dividieron en dos campos, uno de los cuales afirmó que los universales, los conceptos (las ideas de Platón, si lo prefieres) son las únicas realidades verdaderas, mientras el otro no los reconocía más que como palabras, como nombres condensadores de las únicas cosas verdaderas, las cosas singulares.

Esa misma duplicidad divide también los medios de expresión; la contraposición es aquí entre la imagen y la "significación". Uno de los principios es creador de imágenes, el otro es un principio que pone significaciones; para el primero sólo hay cosas, para el segundo sólo hay sus conexiones, sólo conceptos y valores. La poesía en sí no conoce nada que esté más allá de las cosas; para ella cada cosa es seria, única e incomparable. Por eso tampoco conoce el preguntar: no se dirigen preguntas a puras cosas, sino sólo a sus conexiones; pues, como en los cuentos, aquí cada pregunta se convierte en una cosa, parecida a la que le dio origen. El héroe se encuentra en la encrucijada o en medio del combate, pero la encrucijada y el combate no son destinos frente a los cuales quepan preguntas y respuestas, sino que son simple y literalmente combates y encrucijadas. Y el héroe sopla en su cuerno maravilloso y se produce el milagro esperado, una cosa que ordena de nuevo las cosas. Pero en la crítica realmente profunda no hay vida de las cosas, ni imágenes, sino sólo transparencia, sólo algo que ninguna imagen sería capaz de expresar con todo su valor. La aspiración de todos los místicos es una "desimagenación de todas las imágenes" y Sócrates habla

sarcástica y despectivamente en el *Fedro* de los poetas, que nunca han cantado ni cantarán dignamente la verdadera vida del alma. "Pues el gran ser en el que en otro tiempo vivió la parte inmortal del alma es sin color y sin forma, e intangible, y sólo el timonel del alma, el espíritu, consigue mirarlo".

Tal vez objetes aquí que mi poeta es una abstracción vacía, y lo mismo mi crítico. Tienes razón, ambos son abstracciones, pero tal vez no vacías del todo. Son abstracciones, pues también Sócrates tiene que hablar con imágenes de su mundo sin figura y más allá de toda figura, y hasta la palabra "desimaginación" del místico alemán es una metáfora. Por otra parte, no hay poesía sin ordenación de las cosas. Matthew Arnold llamó una vez a la poesía *Criticism of Life*. La poesía representa las conexiones últimas entre el hombre, el destino y el mundo, y sin duda ha nacido de la correspondiente profunda toma de posición, aunque a menudo no sabe nada de su origen. Y aunque frecuentemente aparta de sí todo planteamiento de preguntas y toda toma de posición, ¿no es acaso el rechazo de toda pregunta un planteamiento propio y su consciente recusación una toma de posición? Digo más: la distinción entre imagen y significación es también una abstracción, pues la significación está siempre envuelta en imágenes y toda imagen está iluminada por el reflejo de una luz de más allá de las imágenes. Toda imagen es de nuestro mundo, y la alegría de esta existencia brilla en su rostro; pero recuerda y nos recuerda algo que en algún momento existió, un cierto lugar, su patria, lo único que en el fondo del alma es importante y

significativo. Sí, estos dos cabos del sentir humano son en su desnuda pureza meras abstracciones, pero sólo con ayuda de esas abstracciones podía designar los dos polos de la posibilidad de expresión escrita. Y los que más resueltamente se apartan de las imágenes y más enérgicamente alargan la mano más allá de ellas son los escritos de los críticos, de los platónicos y de los místicos.

Pero con eso he indicado también por qué este tipo de sensibilidad exige una forma de arte para sí, por qué cualquier manifestación suya en las demás formas, en la poesía, nos tiene que turbar. Tú has formulado una vez la gran exigencia que hay que dirigir a todo lo configurado, a todo lo que ha recibido forma, una exigencia que es quizá la única general, pero también inflexible y sin excepciones, a saber: que en la obra todo sea configurado de una misma materia y que cada una de sus partes esté visiblemente ordenada desde un punto. Y como todo escribir aspira a la unidad al mismo tiempo que a la multiplicidad, éste es el problema estilístico de todos los escritores: alcanzar el equilibrio en la multiplicidad de las cosas, la rica articulación en la masa de una sola materia. Lo que en una forma de arte es viable es muerto en las demás. Ésta es una prueba práctica, tangible, de la distinción interna de las formas. ¿Te acuerdas de cómo me explicaste la vitalidad de los seres humanos en ciertas pinturas murales intensamente estilizadas? Me dijiste: estos frescos están pintados entre columnas, y aunque los gestos de sus personajes son rígidos como de títeres y la expresión de los rostros es sólo máscara, sin embargo, todo

ello es más vivo que las columnas que enmarcan las imágenes con las que forman una unidad decorativa. Sólo un poco más vivo, pues hay que mantener la unidad; pero más vivo, de todos modos, para que se produzca la ilusión de una vida. Aquí está planteado el problema del equilibrio del modo siguiente: el mundo y el más allá, la imagen y la transparencia, la idea y la emanación se encuentran respectivamente en un platillo de la balanza que ha de mantenerse en equilibrio. Cuanto más profundamente penetre la pregunta –compara simplemente la tragedia con el cuento–, tanto más lineales se hacen las imágenes, en menos superficies se comprime todo, tanto más pálidos y de sordo brillo se hacen los colores, tanto más simples la riqueza y la multiplicidad del mundo, tanto más de máscara la expresión del rostro de los hombres. Pero hay vivencias para cuya expresión sería demasiado incluso el gesto más sencillo y comedido, y al mismo tiempo sería demasiado poco; hay preguntas cuya voz suena tan baja que para ellas sería grosero ruido el sonido del más silencioso acaecer; hay conexiones del destino que son tan exclusivamente relaciones de los destinos en sí que todo lo humano perturbaría simplemente su abstracta pureza y altura. No se trata de finura y de profundidad; éstas son categorías valorativas y, por lo tanto, sólo tienen validez dentro de la forma; se trata de los principios básicos que separan las formas unas de otras; se trata del material con el que todo está construido, se trata del punto de vista, de la concepción del mundo que da unidad a todo. Para ser breve: si se comparara las distintas