

**El ensayo como experiencia:  
Adorno y el pensamiento estético**

Carlos Surgi<sup>1</sup>  
UNC-CONICET  
carlossurgi@yahoo.com.ar

**Resumen:** El presente artículo indaga las relaciones entre filosofía y literatura en relación a la forma del ensayo como expresión singular de la modernidad. A través de las ideas de Theodor Adorno sobre el procedimiento del ensayo, podemos apreciar de qué modo la experiencia, las especulaciones estéticas y la negación como mediación conceptual se constituyen como procesos fundamentales para la elaboración y la exposición del conocimiento. Al mismo tiempo, una reflexión sobre el procedimiento ametódico de la escritura ensayística, permite entender de qué modo las oposiciones tradicionales entre ciencia y arte, objetividad y subjetividad, en el terreno del ensayo se disuelven como tales y se integran en procura de un pensamiento superador que rescata el riesgo de pensar.

---

<sup>1</sup> Carlos Surgi (1979) es poeta, ensayista, crítico literario, licenciado en Letras y becario del CONICET en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado los libros de poemas *Mujeres enamoradas* (2006), Premio Estímulo 2005 Agencia Córdoba Cultura, *Regalo de bodas* (2007) y los libros de ensayo *Abisinia Exibar (tres ensayos sobre Néstor Perlongher)* (2009), *Los nombres del fantasma* (2010) Primer Premio Fondo Nacional de las Artes y *Batallas secretas (ensayos sobre la ausencia de la literatura)* (2012). Forma parte de la revista *El banquete*.

**Palabras clave:** ensayo – experiencia – negación – modernidad – sujeto – literatura

**Abstract:** This article inquires into the connections between philosophy and literature in relation to essay form as a singular expression of modernity. Across Adorno's ideas about essay procedures, we can appreciate in which way the experience, esthetic speculations and denial as a conceptual mediation assume the position of fundamental processes for knowledge exposition and elaboration. At the same time, to reflect on the a-methodical procedure of essay writing allows us to understand how traditional oppositions between science and art, objectivity and subjectivity, dissolve in the essay area and integrate, looking for an overcoming thought which rescues the thinking risk.

**Keywords:** essay – experience – denial – modernity – subject – literature

### **1. La crisis del saber**

A través de la historia de la modernidad, el pensamiento sistemático de la filosofía, la resolución propia de las ciencias y la consolidación de una tradición literaria han manifestado en tanto que formas de la expresión humana una relación de acercamiento y distancia para con el ensayo como forma de expresión subjetiva. Es por esto que la genealogía del ensayo consta de una tradición y una predisposición propia al fin de la clausura de esas formas en las que se origina. De este modo, en el ensayo el saber y la literatura, la reflexión y la experiencia, la filosofía y la ciencia, como entrecruzamientos que definen a la subjetividad,

construyen un entramado que sólo podemos apreciar en esa singularidad de una forma que no se resigna a los imperativos objetivos de una comunicación transparente, ni mucho menos, a la predisposición impresionista de sensaciones que se originan en la intimidad del sujeto.

Sin embargo la autonomía del ensayo en tanto que forma definida y condicionada por el poder de lo literario como representación, supone una discusión del alcance mismo del conocimiento. Podríamos decir entonces que la singularidad del ensayo abarca la historia del sujeto que está en algún punto ligado a los momentos discursivos en los cuales el ensayo se hace visible al orden del discurso; mientras que esos momentos son imposibles de enunciar sin la tensión que supone la subjetividad como experiencia de la modernidad. Aún así a esta altura subjetividad y ensayo nos resultan indiscernibles desde el momento en que un sujeto los encarna como propuestas para su constitución como tal. Por ejemplo, Michel de Montaigne persigue en el ensayo su propia imagen como hombre, mientras que Walter Benjamin no hace más que ver en él la posibilidad de interpretar el tiempo que lo precede. He aquí entonces que la importancia del ensayo se precia de tal al permitirnos observar, más que las singularidades de una escritura particular, una problemática propia de la intimidad como forma de subjetividad. Por lo que cualquier enunciación bajo la lógica de su forma supone un riesgo para el pensamiento que pone en crisis al saber.

¿Pero por qué el ensayo resultaría un asedio al pensamiento? En tanto que el pensamiento se manifiesta como una abstracción propia de un proceso que se inicia en la relación sujeto-objeto, el mismo pensamiento opta por la forma cerrada de una comunicación sistemática. La exposición lógica de la filosofía, la especulación

consolidada de la teoría son de algún modo el reflejo de este funcionamiento del saber en la comunidad. Ahora bien, el ensayo transcurre en el afuera de esa comunidad, en el afuera que remite al asedio de la experiencia y a la experiencia como asedio; sin duda es por eso que el pensamiento del ensayo aparece lábil a toda serie de entrecruzamientos. Sin embargo el principal factor por el cual podemos plantear ese *estado de riesgo* que supone para el pensamiento la subjetividad que el ensayo despliega, tiene más bien que ver con el origen del yo como tema principal de esta escritura. Así el ensayo supone un riesgo para el pensamiento pues en determinadas circunstancias plantea la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto la forma del ensayo no es el trasfondo de una autobiografía encubierta por la pretensión de un supuesto saber que se funda en la singularidad del sujeto? Asediado por dos requerimientos imposibles de desatender, el ensayista en este momento debe ser fiel a la exposición de sí que le posibilita *convertirse en su tema*, pero al mismo tiempo debe contener en cada uno de sus actos de escritura el requerimiento de una lengua que no vaya más allá del punto en el cual todo escritor parte como sujeto de una comunidad. Es por eso entonces que el ensayo supone un doble riesgo o una doble tensión; riesgo en tanto que un sujeto de escritura debe apegarse a la experiencia para hacer de ella el comienzo de su subjetividad, y tensión en tanto que esa experiencia, en el terreno del ensayo, lo distancia de la posibilidad cierta de volver a hablar en el seno de la comunidad.

Este planteo en líneas generales sobre el proceso por medio del cual el ensayo se vuelve una forma singular, responde de algún modo a marcar en una supuesta evolución del conocimiento humano, un momento particular en el que el pensamiento entendido como una actividad sistemática manifiesta sus serias dudas respecto al alcance logrado. Al mismo tiempo, pero de un modo afirmativo, este

punto llamaría la atención sobre la tajante distinción entre ciencia y arte como procesos tanto objetivos y subjetivos de elaborar un conocimiento. Y en relación casi directa, y como consecuencia de una articulación de lo expuesto anteriormente, de la intromisión –en tanto que un método por validar– de la dimensión problemática que corresponde a la experiencia que precede del ámbito de la estética.

## 2. La superación del pensamiento estético

En algún punto las ideas de Theodor Adorno sobre el fin de lo sistemático o la particularidad de lo moderno en el ensayo como forma<sup>2</sup> se originan en la importancia que cobra un procedimiento de reflexión que se encuentra atravesado por fuerzas inmanentes a diversos campos de las ciencias sociales en cuanto al orden, la jerarquía y el valor atribuidos a la exposición; y que en algún punto, por eso mismo, pone en tensión el concepto positivo de verdad acuñado en el nacimiento de la ciencia positiva. De este modo la forma del ensayo, o lo que Adorno llamará su *método ametódico*, el cual en algún momento asiste al fin del yo como sustancia y al surgimiento del sujeto como categoría bajo la designación de

---

<sup>2</sup> Es importante al iniciar esta exposición sobre el pensamiento estético de Adorno tener en cuenta la *exposición* usada por él mismo para el desarrollo de sus reflexiones que son de algún modo consecuencia del fin del pensamiento sistemático. Así la teoría estética pensada por Adorno es el resultado de una larga elaboración en la cual, las particularidades, lo singular de la forma y hasta el proceso de elaboración y escritura, valen como método de un pensamiento que hace uso de la particularidad con el fin de ser consecuente con la relación en la cual el contenido predetermina a la forma. Es entonces que nuestra lectura de Adorno no puede dejar de lado el *elogio del fragmento* llevado adelante por el autor como única posibilidad para pensar lo moderno teniendo en cuenta que esta postura, responde a una actitud filosófica en la cual el pensamiento crítico de fines del siglo XIX se ha formado como reacción ante la subordinación de lo particular ante la totalidad: “El concepto de fragmento lo emplea Adorno en un doble sentido. Uno de ellos tiene algo de productivo y se refiere a las teorías construidas sistemáticamente, que deben deshacerse en fragmentos para poder liberar la verdad que encierran. Pero este significado no vale aplicado a la Teoría estética. Su fragmentariedad es la presa de la muerte en una obra antes de que hubiera podido llevar a término la plenitud de su forma.” (*Teoría estética* 468).

Montaigne, se vuelve objeto de interés al manifestar su condición negativa en el esquema expositivo, procedimental y epistémico del método científico positivo y su adecuación entre la cosa y su representación. No es casual que en el aspecto de la forma y la prioridad por el orden expositivo se abra el debate por el alcance de una inexistente filosofía del conocimiento que, hasta el momento, es impensable desde el pensamiento estético.

Proceder entonces por el camino de la negación, para así transformar a ésta en un momento de inflexión, lo llevará a Adorno a la consideración de una materia en la cual el *desprestigio*, la *ambigüedad* y la falta de una *convinciente tradición formal* justifican su censura pero no llegan a explicar por qué en el mismo acontecimiento se da este particular procedimiento. Así aquello que no llama a la inquietud o a la duda respecto del prejuicio de la irracionalidad que le correspondería al arte como antítesis de la ciencia –ya que no se reviste de *la dignidad de lo universal*–, terminará siendo el destinatario del elogio a una forma en la cual, según Adorno –y en discusión o continuidad con las posturas de Georg Simmel, György Lukács y Benjamin–, *recuerda y exhorta la libertad del espíritu*.

Según Adorno en el procedimiento que lleva adelante el ensayo “fortuna y juego le son esenciales” (*Notas de literatura* 12); lo primero, la fortuna, en tanto que la disposición del escritor es fundamental para seguir un motivo que, más allá de sus resultados, no se origina en la nada sino que siempre presupone una anterioridad; y lo segundo, el juego, en tanto que la finalidad, el término o el cierre de una discusión o un abordaje que suscite polémica, queda librado al procedimiento mismo que decide y siente cuándo ha llegado a su final. Si el ensayo está estigmatizado por su negatividad, ésta consiste en su apelación a la preponderancia del trabajo ilimitado, la recurrencia no siempre explícita en términos

de correspondencia y continuidad a un campo de conocimientos previos de los cuales se hace un uso indiscriminado. Ante todo esto desde ya salta a la vista la ausencia de fundamentos, el carácter pasional y la fácil acusación de una falta de seriedad en el sujeto que oscila entre el rigor inobjetable de la ciencia y la libertad sublime de la creación artística. Por eso entre el peso y la levedad, la seriedad y la diversión, Adorno prefigura lo que podríamos llamar una *subjetividad del ocio*, que como tal, es la diferencia existente entre el entendimiento del autor como objeto y la interpretación del lector ya no como un sujeto pasivo sino como alguien que piensa más allá de lo dado.

De este modo el ensayo es un principio activo de interpretación que requiere no sólo del esfuerzo intelectual sino también de cierto nivel de interacción entre *fábula y verdad*; es decir, no todo en él es rigor; ya que como tal manifiesta cierta independencia estética que es lo que denominamos su autonomía formal; pero al mismo tiempo, algo en él no olvida su diferencia con el arte donde la verdad y el concepto –acaso los fundamentos para cualquier contenido– no tienen aspiración de absoluto. Una vez más vemos cómo Adorno señala el error de la separación entre forma y contenido, entre expresión procedimental y verdad trascendente. Llevando hasta el extremo esta postura en el caso del arte, sería entonces necesario para su pensamiento articular sobre el metalenguaje expositivo una negación del mismo que se distancie de la inmanencia de la cosa. Sin embargo a esto Adorno responde con una interrogación que se transforma en el problema principal no sólo del ensayo, sino también de la estética, ya que él es su actualización: “¿cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético, sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en banalidad y deslizarse *a priori* fuera de la cosa misma?” (13-14).

A diferencia de la ciencia, en la exposición ensayística no hay una retirada del sujeto, sino más bien todo lo contrario; a cada paso, en cada ejemplo o en cada mención tanto de la exterioridad como de la interioridad de lo tratado, el compromiso con el espíritu se afianza; así en su defensa Adorno entiende el ensayo como una forma de responsabilidad construida sobre la ausencia que le es común al objetivismo en la falsa transparencia de su retirada. De ahí entonces que el ensayo sea esa forma del espíritu donde aún se ocultan las realizaciones soberanas del *espíritu* que, aisladamente, sin mayores pretensiones que su satisfacción egotista, entablan una abierta disputa a la propiedad de la subjetividad desde un entrecruzamiento con el pensamiento de la totalidad que obstruye el derecho a la distinción de la singularidad.

Ahora bien, como si se tratase de un cruce o un acceso a cierta zona vedada de la expresión, el ensayo es también la seducción de una escritura que se brinda en el terreno de lo tentativo y que ha captado un espacio de reflexión marginal con el cual, lo posible, se vuelve actual. Como señala Adorno, con Sainte-Beuve no sólo irrumpe un impulsor del ensayo moderno, sino también una nueva relación entre literatura y sociedad, entre clientela y reflexión; y en estas relaciones, el ensayo, concurre como forma previa, es decir, anterior a la cosificación de eso que interesa explicar: el mercado literario naciente. Pero de este detalle importa resaltar la postura con la cual habrá de pensarse el ensayo desde su disputa en el siglo XX (en la famosa carta Popper-Lukács incluida como prólogo a *El alma y las formas*) con la ciencia y hasta nuestros días, ateniéndonos a la crítica a la razón instrumental como órgano de dominio. Definitivamente para Adorno el ensayo es el espacio en el cual mejor se pueden apreciar las tensiones que van configurando al espíritu moderno en el cual se cumple la modernidad: “Libre de la disciplina de la servidumbre



académica, la libertad espiritual misma se hace servil y acepta gustosamente la necesidad socialmente preformada de la clientela” (16). Pero también lejos del origen humanista en el cual Montaigne esbozó las primeras formas del género, ahora en la modernidad el ensayo se asume como la *negación del rigor* al mismo tiempo que por eso mismo se ve forzado a ser la *necesidad de su supervivencia*.<sup>3</sup>

Hasta aquí deberíamos señalar una de las principales observaciones hechas por Adorno en su interpretación del ensayo como forma: la separación de arte y ciencia no significa que a una le toque el análisis de la persona y a la otra la apertura de la cosa, ya que es imposible una conciencia para la cual intuición y concepto sean un mismo proceso. Ocurre que la utopía idealista de una conciencia esclarecida, tanto en la proposición como en el juicio, y tanto en su rigor como en su abandono a un habla del ser original que se manifiesta en el lenguaje de lo poético, parece desde un primer momento condenada a una trascendencia que termina en una *oquedad significativa*; lo que comúnmente se ha designado como *impresionismo intempestivo* de las filosofías de la voluntad. Dicha separación significa más que nada un poder ejercido por una filosofía que responde a ideales de *limpieza y pureza*, y que cree que todo conocimiento puede ser traducido en ciencia pues existiría un arte sumido en la intuición y al margen de los conceptos.

Sin embargo Adorno observa que este menoscabo a la expresión de un contenido

---

<sup>3</sup> Un ejemplo del ensayo como forma realizada del sentimiento moderno es la lectura crítica que Peter Szondi resalta en su análisis de las ideas de Friedrich Schiller sobre poesía ingenua y poesía sentimental. Más allá del contenido estimado, la afirmación de una comprensión del ensayo en su génesis que se diluye sobre la oscilación de su forma, podría entenderse como esa *última libertad del espíritu*: “El ensayo *Sobre poesía ingenua y sentimental* sólo puede ser comprendido en forma apropiada si sus antinomias y equivocaciones no son ocultadas, sino interpretadas, y cuando tal interpretación se diluye en la del ensayo mismo. La condición para que sea posible semejante interpretación es entender que el ensayo no constituye un sistema de proposiciones que se continúan una a partir de la otra y que no se contradicen entre sí, sino el documento de un *work in progress* del conocimiento. Entender el ensayo en forma adecuada significa, pues, entender su génesis, diluida en él” (87).

de naturaleza reacia a la ciencia, no es un problema de las formas asumidas por la conciencia sino todo lo contrario, es un simple problema de actitud frente a la objetividad que se manifiesta imposible en los mismos. Para Adorno por ejemplo la obra de Proust lleva en sí elementos científico-positivos que *buscan expresar* conocimientos acerca del hombre y sus relaciones sociales; pero en su resultado o en su procedimiento como forma autónoma, “la medida de esta objetividad no es la verificación de tesis sentadas mediante su examen o comprobación repetida, sino la *experiencia individual* que se mantiene reunida en la esperanza y en la desilusión” (17). En esta exposición Adorno designa y rescata la importancia de lo que podríamos llamar una *sensibilidad activa* o cierta *distinción objetiva del gusto* en la autonomía del fin estético.<sup>4</sup> Algo del orden de lo sublime, irresuelto en su aparición como cosa en sí o en su independencia por un agregado de valor que no se explica por lo inmediato y que tampoco se reduce a un proceso de mediación que pretenda generalizarlo, está presente en la actitud de Proust como artista; pero sobre todo como reivindicación del modelo del yo con el que están contruidos los ensayos de Montaigne: el *homme de lettres*, que antepone en su escritura la comunicación de su experiencia más que el nivel de generalización que pueda atribuirle para hacerla así parte del espíritu que respondería al “modelo del dominio de la naturaleza” (18).

---

<sup>4</sup> La apropiación que Proust hace de Bergson y que Adorno resalta para negar la importancia otorgada a la comprobación por sobre la experiencia, aparece ya en Walter Benjamin expuesta en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones I* de la siguiente manera: “*Matière et mémoire* determina la naturaleza de experiencia en la “durée”, y el lector tiene entonces que decirse: sólo el poeta es el sujeto adecuado de esa experiencia. Y un poeta ha sido el que ha puesto a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust *A la recherche du temps perdu* como un intento de elaborar, por caminos sintéticos y bajo las actuales condiciones sociales, la experiencia tal y como la concibió Bergson. Ya que cada vez contaremos menos con su verificación por una vía natural” (125-26).

### 3. El rigor de la experiencia

Pero este rescate de la experiencia en el terreno del ensayo no se limita sólo a la actitud estructural del mismo donde el yo es el orden y la forma de un pensamiento enfrentado con el mundo; la negación del procedimiento científico y la fundamentación filosófica que residen en la experiencia, son una clara crítica a la noción de sistema que emana de una comprensión de la razón como forma de dominio.<sup>5</sup> De este modo el ensayo sería el origen mismo de la filosofía moderna, pero al margen de la realización por medio del método; aunque también podríamos decir que el ensayo es la posibilidad de una autocrítica del valor presente en lo filosófico.

Ocurre que en el ensayo como forma se llevaría adelante la naturaleza plena de la duda, pero ampliada hasta el terreno de aquello que es no-identidad con la conciencia, ya que lo pensado no se reduciría a un principio y lo parcial se acentuaría frente a lo total resaltando así ese carácter fragmentario de su aparente modestia. Sin embargo, en esta contraposición de procedimientos como experiencia/sistema, espíritu/forma o subjetividad/empirismo una de las principales observaciones de Adorno tiene que ver con el papel del ensayo en la historia del pensamiento como *dicotomía* entre lo abierto y lo cerrado, lo perecedero y lo eterno, lo dinámico y lo estático. La filosofía, desde Platón, habría identificado todo aquello que es cambiante, efímero y oscilante, como indigno de la misma filosofía; igualado

---

<sup>5</sup> Todas estas observaciones sobre el ensayo que desde la experiencia discute la idea de sistema, tranquilamente continúan las primeras tesis sobre el proyecto de una *Teoría Crítica* expuesta por Adorno y Horkheimer, la cual parte de la negatividad de la razón ilustrada: "Pensar, en el sentido de la Ilustración, es producir un orden científico unitario y deducir el conocimiento de los hechos de principios, entendidos ya sea como axiomas determinados arbitrariamente, como ideas innatas o como abstracciones supremas... El conocimiento se identifica con el juicio que integra lo particular en el sistema." (129) Al sustraerse a este proceso desde su procedimiento ametódico, el ensayo dejaría al descubierto la fundamentación trascendental de Kant que entiende la razón como órgano que coordina conocimiento, cálculo y planificación.

así el movimiento del fenómeno con la negatividad de su naturaleza. Por esta razón, la experiencia del individuo que no se generaliza en la ley del concepto, sería dejada de lado en el terreno del conocimiento. Y es por eso que para la filosofía, un pensamiento como el del ensayo –en el cual se observa cierta falta de profundidad, cierta ausencia de corroboración en un número representativo de casos– no podría jamás aspirar a detenerse en la trascendencia de la ley general para lograr así un mayor nivel de abstracción que le otorgue profundidad y dignidad metafísica.

Sin embargo para Adorno la *experiencia*, “a la que el ensayo presta tanta sustancia como la tradicional teoría de las meras “categorías” (20), se encuentra antepuesta a la mediación, vale como singularidad y como ley, es en tanto que experiencia individual, “experiencia comprensiva de la humanidad histórica”. De este modo el ensayo se sustraería también a la falsa dicotomía entre lo individual como inmediato, fragmentario, accidental; y lo general como mediación, norma o ley. Para él sólo existiría –al margen de la prepotencia de la totalidad del sistema– la dialéctica que resalta la no-identidad del sujeto y el objeto, la contundencia de la experiencia como proximidad movilizadora en la cual “el pensamiento se libera de la idea tradicional de verdad” (21).

Deberíamos señalar entonces que en su *procedimiento* y no en su forma final, en la *relación* de los conceptos y no en la corroboración de éstos, en la *apropiación* y en la *resignificación* de la experiencia como expresión de la inmediatez trascendente, estaría la *tentativa de verdad* que el ensayo lleva consigo. Es decir, previamente a la reflexión discursiva, el ensayo ya es consciente de la mediación de lo expuesto pero de una forma sumamente particular. Aquí es donde su negatividad se transforma en proceso. La suspensión de la mediación de la que se lo acusa, en realidad no es más que su necesidad de hacer uso del concepto en

virtud de sus relaciones recíprocas para así elevar por sobre la totalidad, la particularidad del fragmento. De este modo por ejemplo, al observar el procedimiento del ensayo –en una instancia que podríamos definir como cercanía, doblaje y hasta reiteración y superposición de la experiencia espiritual con la tradicional función del método– lo que principalmente se destaca es su *fidelidad a la inmediatez de lo percibido*.

Sin lugar a dudas para el ensayo su eternidad reside en el instante, como así también, ese instante, vale por la contundencia con la que alcanza a definirlo como forma en movimiento. Prueba de esto es que, ante el procedimiento de definición, el ensayo prioriza la “interacción de sus conceptos”; es así que al requerimiento de una linealidad o un orden operativo antepone un pensamiento que evita, en su nuevo orden, la linealidad de un solo sentido pues “la fecundidad del pensamiento depende de la densidad de esa intrincación” en la que se anula el sentido unívoco pretendido por la filosofía o la ciencia. Como podemos ver la mediación del ensayo entre el conocimiento y el mundo tiene que ver con la *escenificación de la experiencia espiritual* a la que escoge como modelo. En ella se da una relación de forma refleja que según Adorno, mediante su propia organización conceptual, entiende al ensayo como una forma que “procede de un modo metódicamente ametódico” (23).

#### **4. La totalidad subjetiva**

¿Pero en qué consiste la experiencia espiritual y su equiparación a la forma del ensayo que Adorno nos plantea como un camino a seguir por quien trabaja en virtud del azar? Similar a la novela de formación, en la cual el héroe atraviesa una

serie de hechos en los cuales moldea su carácter, sus apreciaciones sobre el mundo hasta concebir su templa, su acento y en definitiva su propio rostro como resultado de un proceso de auto\_reconocimiento, el ensayo trabaja sobre su particular método del mismo modo: a cada nueva exposición, en su último tema, en su nuevo desafío, en el fragmento que postula lo infinito y en la presunción estética que se antepone a la mezquindad del método, acontece el acierto y el error, lo inconcluso e incontinuo como factores que modelan su naturaleza incierta. En la afirmación “el ensayo tiene que pagar su afinidad con la abierta experiencia espiritual al precio de la falta de seguridad temida como la muerte por la norma del pensamiento establecido” Adorno entiende –más allá de su derrotismo heroico como género condenado a la condición menor– la posibilidad de su futuro, tanto en el sentido de una obstinada búsqueda por plantear la discusión siempre más allá de lo que hay, como así también, en su condición utópica de solidaridad conceptual al entender que, su única fuerza discursiva para transformarse en un campo de fuerzas, radica en postular la relación de uno y otro concepto bajo la forma de una constelación<sup>6</sup> en la cual “los elementos cristalizan por su movimiento” (24).

---

<sup>6</sup> El empleo de este término justifica la exposición concéntrica que retoma y agrupa temas, conceptos y problemas constantes en un determinado ámbito discursivo. Desde ya coincidimos en la observación de Adorno sobre una argumentación teórica negativa que se sustrae a la linealidad conceptual en procura de operar sobre el objeto *rodeando* la extrañeza de su manifestación: “Consecuentemente no se puede construir una argumentación en la forma usual escalonada, sino que hay que construir la totalidad a partir de una serie de conjuntos parciales que de alguna manera tienen pareja importancia y se ordenan concéntricamente, en el mismo nivel. La constelación de todas ellas y no su consecuencia es la que nos entrega la idea” (*Teoría estética* 470) En esa circulación de conceptos constantes, en la reiteración que destaca el matiz de una perspectiva, es definido el alcance de una constelación concéntrica, la cual, para nada, es una simple clasificación de categorías. Una constelación concéntrica es una relación de términos que se da por medio del procedimiento de la escritura, el cual remarca el carácter relacional de los conceptos puestos en juego que ya no se piensan aisladamente sino en medio del devenir mismo de sus componentes: “La constelación destaca lo específico del objeto, que es indiferente o molesto para el procedimiento clasificatorio. Un modelo en este sentido es el proceder del lenguaje. Este no ofrece sólo un sistema de signos a las funciones cognitivas. Allí donde se presenta esencialmente como lenguaje, representando algo, sus conceptos carecen de definición. Su objetividad se la da el lenguaje por

Siguiendo el pensamiento de Longino al afirmar que la resolución de todo juicio en arte es el resultado de una anterioridad que se presenta como una experiencia estética única (54), podríamos decir que la intromisión justamente de lo estético en el saber que el ensayo propone, completa el método en tanto que singularidad dialéctica que al mismo tiempo es singularidad expresiva de un estilo<sup>7</sup>. La discontinuidad que el ensayo supone al plantear sus temas como conflictos detenidos según la pasión que los observa, aislados por la ruptura de una abstracción que está atada al vicio de su siempre objetable nivel de falibilidad por la subjetividad desde la cual trabaja, no hace más que poner en evidencia las limitaciones –y su intención tanteadora– sobre las cuales el ensayo como forma estética trabaja. Que en el ensayo se opte por la *relativización* de su forma y que esto le permita suspender el normal discurrir de su argumentación en cualquier momento, no es más que la presunción oculta de que en él, quien escribe, no sólo mide las posibilidades del objeto de su interés sino también las posibilidades que, como conciencia activa, posee en tanto sujeto que lleva adelante el dispositivo de escritura.

La relación entonces entre ensayo y estética parecería encontrar para Adorno un punto en el cual, el ensayista como el artista, se vale de sus imposibilidades y

---

medio de la relación en que los pone, centrándolos alrededor de una cosa. De este modo sirve a la intención del concepto, de expresar por completo aquello a lo que se refiere. Sólo las constelaciones representan, desde fuera, lo que el concepto ha amputado en el interior, el plus que quiere ser por más que no lo pueda. [...] El pensamiento teórico rodea en forma de constelación al concepto que quiere abrir, esperando que salte de golpe un poco como la cerradura de una refinada caja fuerte: no con una sola llave o un solo número, sino gracias a una combinación de números” (*Dialéctica negativa* 165-66).

<sup>7</sup> Sobre las relaciones entre saber y estética, ensayo y verdad, como forma propia de la subjetividad en la modernidad, Silvio Mattoni expone: “El ensayo sería el género donde las pasiones se convierten en saber, donde lo intransmisible del estilo procura alcanzar la transmisibilidad de los conceptos y a través de ellos la verdad de un objeto, en cuya elección tal vez aparezca esa verdad única de cada ensayista, su distinción, su especificidad y su enseñanza” (19).

limitaciones para resolver la aspiración a la totalidad en el rasgo parcial de un hallazgo brillante: “El ensayo tiene que conseguir que la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma está presente”. Como las epifanías de Joyce –en las que el artífice es un dios ausente pero omnipresente– lo singular de la exposición ensayística vale por esa síntesis que ni bien niega la totalidad como sistema, sorprende por la afirmación de su única posibilidad cierta en el detalle, el cual le otorga la experiencia de salvar las analogías presentes entre el proceso de creación y el proceso de reflexión. De ahí que el ensayo manifieste un aspecto intempestivo y pasional bajo su condición ametódica y que Adorno lo derivaría de una observación cierta pero falsa al mismo tiempo:

Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas al escribir. (28)

Pero al mismo tiempo esta serie de características marcadas por la fuerte presencia de lo estético niegan el aspecto crítico que en él podría existir. En el ensayo la negatividad de la creación, que surge de la afirmación de su imposibilidad, permite entender la anterioridad en la que se encuentran teoría y experiencia unidas a su objeto. Esta anterioridad tendría que ver con las referencias, las articulaciones, la mención y hasta la omisión, tanto de nombres, formas y datos, que no son en sí



principio de originalidad del ensayo; sino que son más bien uso de lo dado, préstamo, expropiación y apropiación de un pensamiento que por resistencia a la clausura dialéctica se niega a ser la totalidad que critica. En este sentido Adorno vuelve a cargar sus críticas contra el idealismo del cual el mismo ensayo es avance y retroceso, figuración y ausencia de la subjetividad. Ocurre que sostener en un mismo fenómeno el rigor de apertura de una dialéctica negativa y la sustracción a la certeza de la síntesis en el cierre de una totalidad, es en definitiva negar la resolución de una inmanencia trascendente como la identidad sujeto-objeto apoyándose en la inmanencia formal de una deliberada no-totalidad. Por esto cuando se afirma que el ensayo es *abierto* al mismo tiempo que *cerrado*, tal antagonismo puede sostenerse sin problema si tenemos en cuenta que la idea de totalidad se encuentra suspendida en el proceso mismo del ensayo: “Su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí misma, es la totalidad de lo no total, una totalidad que ni siquiera como forma afirma la tesis de la identidad de pensamiento y cosa que rechaza en cuanto al contenido” (29).

## **5. Movimientos negativos**

Para concluir podríamos preguntarnos ¿qué es lo que importa entonces a la hora de juzgar la práctica ensayística? Sin lugar a dudas esa especie de autolimitación en la deriva y la errancia del pensamiento que terminan haciendo del mismo pensamiento una actitud inquisidora y sin término. ¿Pero por medio de qué y en qué sentido podría ser posible la convivencia de esta antinomia ofrecida por Adorno que parecería afirmar que “el ensayo es más dialéctico que la dialéctica misma”? (31). Si pensamos el ensayo en tanto que potencia como algo abierto a las

nociones más enfáticas y prestigiosas, y al mismo tiempo como algo cerrado al trabajo de exposición formal más tradicional como único justificativo para dicha unión imposible, su *esfuerzo ilimitado* refleja la cautela por consolidar su procedimiento en la derivación directa de una teoría, al mismo tiempo que desea la aceptación que supuestamente trae la objetivación que ésta aparentemente representa. El ensayo es negación de la negación emprendida por él mismo. No en vano Adorno señala que él elimina la opinión, incluso aquella de la cual ha partido; así en tanto que *formación espiritual en constante movimiento*, llega a ser la forma crítica *par excellence* a las totalizaciones de la ideología, reuniendo en sí –para sí y para un otro– filosofía, subjetividad, estética y política. Que en el seno mismo de este proceso, las tensiones se vuelvan a simple vista constante discusión, es síntoma de su actitud por demás polémica, crucial, batalladora y vitalista, la cual pertenece a la naturaleza misma del ensayo como forma negativa.

Como forma plena de la modernidad el ensayo opera el desplazamiento de la atención puesta en el objeto y su naturaleza, hacia una mirada que juzga las condiciones del mismo objeto en tanto que vale por el momento en el cual el ensayo lo actualiza. Así el ensayo sería siempre el pensamiento de *lo nuevo*; es más, lo nuevo sería resultado de su actualización en la apuesta por el presente que este género supone para actuar: “Pero el objeto del ensayo es lo nuevo en tanto que nuevo, no traducible a lo viejo de las formas ya existentes” (33). En esta cita al mismo tiempo podemos observar que, lo impensado por ser innovador y aquello de las formaciones culturales que han elaborado una definición de su propia condición, valen lo mismo frente a la mirada del ensayista. Esas *formas* de la tradición, como así también esa *experiencia de lo inmediato*, se volverían novedad –actualización como sinónimo de *traducción*– no por serlo o no en sí mismas, sino más bien por la

intención subjetiva que las utiliza para resaltar la condición negativa que le interesa observar.

Lo escabroso, lo distante, aquello que sorprende y lleva a un tibio acercamiento; como del mismo modo lo establecido como pensamiento general, lo que suscita polémica por su alto nivel de conformidad, lo aceptado o lo simplemente dado, terminan siendo siempre lo que en el presente del ensayo trasciende su origen. Es por esto y no por otra cosa que la predisposición del ensayista construye lo novedoso allí donde simplemente algo acontece como fenómeno, relativizando así cualquier mediación histórica. Por esta razón la temporalidad del ensayo es imposible, y su verdadera actualidad, en realidad, “es la actualidad de lo anacrónico” (Adorno *Notas de literatura* 34). Pensar en la incertidumbre del aquí y ahora como lo hace el ensayo, supone un doble movimiento: por un lado, abrazar la intimidad de la subjetividad con la cual se lo llevará adelante; pero por otro lado también, asumir el riesgo de la negatividad que imposibilita creer en esa intimidad que siempre pone en riesgo al pensamiento.

## **Bibliografía**

Adorno, Theodor. *Notas de literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

---. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971.

---. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1975.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos Filosóficos. Madrid: Trotta, 1994.

Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo*. Iluminaciones II. Madrid: Taurus, 1988.

Forster, Ricardo. W. Benjamin, Th. Adorno: el ensayo como filosofía. *Buenos Aires: Nueva Visión, 1991*.

Longino. *De lo sublime*. Buenos Aires: Aguilar, 1980.

Lukács, Georg. El alma y las formas. *México: Grijalbo, 1985*.

Mattoni, Silvio. *Las formas del ensayo en la argentina de los años '50*. Córdoba: Editorial Universitaria. FFyH. UNC, 2003.

Szondi, Peter. *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos*. Buenos Aires: Sur, 1974.

---. *Poética y filosofía de la historia*. Madrid: Visor, 1992.