

EL PROBLEMA DE LA TEORÍA DEL ENSAYO Y EL PROBLEMA DEL ENSAYO COMO FORMA SEGÚN THEODOR W. ADORNO

Pedro Aullón de Haro

1

El problema de la teoría del Ensayo remite de manera directa, si atendemos a la historia del saber e incluso a aquello que epistemológicamente se denomina “ciencia real”, a la cuestión del género literario, a la vez que esta última categoría remite por principio al concepto más general de forma, se haga explícito o no. Y ya el asunto consiste, en primer lugar, en si se asume el Ensayo como género y, asimismo, como necesariamente ha de ser si no media dejación, qué sentido o contenido teórico se le otorga, y, en segundo lugar, en qué se entienda por forma, y por forma en relación al ensayo y a la verdad.

Theodor Adorno, cuyo pensamiento estético incide en el centro problemático de la cultura moderna occidental, es autor de la reflexión más importante realizada acerca del Ensayo, el único género literario, junto al estrictamente artístico del poema en prosa y el ambivalentemente artístico e ideológico del fragmento, configurado de manera definitiva por la Modernidad. Pero Adorno, si bien no sólo ejerce una estética, una filosofía del Ensayo sino asimismo una poética por cuanto presenta un conjunto de reflexiones de valor y función prescriptivos, no incorpora el concepto de género sino que hace suyo, hasta el punto de elevarlo a término sustantivo del título de su trabajo, el concepto más general de forma. Se comprende este modo de actuar, pues Adorno no se propone una doctrina sino una filosofía crítica y, por demás, proceder a explicitar un concepto de género literario hubiese supuesto penetrar en una tradición poetológica que necesaria y enmarañadamente empieza por Platón y Aristóteles y por sí misma como disciplina le hubiese impedido la libre elaboración de una idea de forma para el Ensayo al tiempo que componer un texto sobre el Ensayo justamente a su vez en forma de Ensayo. Es

así que utilizaría este ensayo como pórtico y fundamento para la edición compilada de sus ensayos, dándole a éstos la titulación figurada de *Notas*, se entiende que por relación menor a las nociones de obra mayor como habría de ser la *Teoría estética*, la cual, en su criterio, y todo sea dicho, no admitiría la designación filosófica de Sistema, ya que la propuesta formal, y no sólo, en este caso consistía en destruir la forma vigente o tradicional de la filosofía académica heredada. Más adelante observaré las conexiones de todo ello. En lo que sigue presentaré una síntesis de mi propio argumento, y efectuaré para ello las definiciones técnicas que Adorno ni quiso ni pudo ejercer, para después, finalmente, proponer igualmente con brevedad una exposición crítica del pensamiento de Adorno y sus relaciones acerca del ensayo y su forma¹. Este concepto, y sus atingentes, es el que selecciono para la reconstrucción teórica.

2

La constante germinación durante el siglo XVIII de las ideas que habrían de provocar el asentamiento de la revolución romántica cabe decir que estatuye los inicios de lo que también sería un cambio radical del pensamiento en torno a la creación literaria

¹ Para ello tengo en cuenta la serie de mis trabajos anteriores sobre la materia: *Teoría del ensayo* (Madrid: Verbum, 1992; libro que en lo fundamental procede de una Lección impartida con ese mismo título en 1989); "El Ensayo y Adorno" (en V. Jarque [ed.]. *Modelos de Crítica: la Escuela de Frankfurt*. Madrid-Alicante: Verbum-Universidad, 1997. 169-180); *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo* (Málaga: *Analecta Malacitana*, 2000); "Las categorizaciones estético-literarias de dimensión: género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos" (en *Analecta Malacitana* XXVII, 1 [2004]: 7-31); "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros" (en V. Cervera, B. Hernández y M.D. Adsuar [eds.]. *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. 13-23), así como por otra parte los materiales de investigación histórica imprescindibles para poder haber efectuado la reflexión teórica señalada, materiales que siguiendo las circunstancias he ido dando a imprenta según se me ha solicitado y tomando como objeto la historia literaria española, cuyo ejemplo es más que suficiente para el estudio al caso: *El ensayo en los siglos XIX y XX* (Madrid: Playor, 1984), *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII* (Madrid: Taurus, 1987), *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 1987) y el inacabado *Los géneros ensayísticos en el siglo XX* (Madrid: Taurus, 1987). Estos materiales historiográficos no son más que la conformación del esquema de la obra que ofreceré en no mucho tiempo con el título de *El Ensayo y los Géneros Ensayísticos en la España moderna*.

y sus formas. Es evidente que los poetas y pensadores del *Sturm und Drang* atacaron toda noción de regla artística en la medida en que éstas se oponían a la libertad e individualidad del hombre y del genio. Esto quedaría sancionado por Kant en el párrafo 46 de la tercera Crítica. Lo importante radica así en que, por una parte, la dogmática neoclásica de la teoría de los géneros fue reducida hasta los extremos de lo ridículo; y por otra, en que la libertad asumida permitió incorporar definitivamente una visión *real* de la existencia de las formas y géneros literarios. Nótese que si los románticos se propusieron la destrucción de toda normativa heredada, es claro también que su propósito de destrucción de toda rigidez en el sistema de géneros estuvo precedido por un nítido entendimiento de la realidad de los mismos absolutamente superior de la envarada concepción clasicista, que no obstante subestimaron. Cuando el Romanticismo quiso disolver las estructuras estáticas de los géneros literarios artísticos desde fuertes configuraciones temáticas y desde los elementos métricos de la poesía y el drama a través de la polimetría, la ametría, la mezcla de prosa y verso, etc., hasta las realizaciones de amplia proyección formal y de preconcebida noción textual mediante, por ejemplo y sobre todo, la creación de nuevos géneros, el poema en prosa y el fragmento, ya había hecho suya tanto una concepción propia de la poesía llamada lírica como una teoría de la novela y había asumido, aún inconscientemente, una forma de ensayo que ya escapaba a las limitaciones de la Ilustración neoclásica. En el barroco hay un antecedente de todo esto. Lo que sucede es que si los románticos intentaron romper las fronteras, al igual que las leyes, de los géneros, obviamente no estuvo en su espíritu el ponerse, en principio, a elaborar un tipo de teorización genérica que de algún modo marcara límites y de alguna manera habría de ser entendida como prescriptiva, y aún menos del ensayo pues teóricamente no estaba a su alcance. Al romántico le interesaba la infinitud, no el límite.

La primera generación romántica -cosa que he intentado mostrar en diferentes ocasiones- en realidad se encontró con el trabajo grande ya hecho; a ella sólo le restaba el aplicarse a ciertas particularizaciones y sutilidades en orden a un régimen y un campo de juego que ya estaba trazado. Es Friedrich Schiller quien elabora, desde supuestos helenísticos neoplatónicos, la

radical teoría idealista de géneros, es decir la teoría metafísica de éstos como *modos del sentimiento* o tendencias del espíritu, concluyentes en un vértice utópico, el Idilio, que no es sino la integración de la Idea platónica en el Idealismo moderno. Pero ésta es una teoría de la poesía. Sin embargo, esa idea integradora será imprescindible para la habilitación del ensayo, aunque en otro modo. Una determinación de la relación de la poesía con el tipo de texto que adscribiríamos al ensayo, así el mismo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, no era contemplable en el horizonte de posibilidades estéticas en aquel momento. Para ello, como veremos, era necesario no destruir sino completar o reformular el concepto neoclásico en términos modernos de libertad. Es algo que puede observarse fácilmente mediante las también schillerianas *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en las cuales subsiste, si bien de manera ya meramente externa, una concepción ilustrada neoclásica, que por lo demás entronca con la raigambre última de su ideología crítica rousseauiana.

Es un hecho que la ciencia literaria, que en su día no lo hizo de manera anticipada mediante la ideación de la Poética, contemporáneamente no ha sabido o no ha querido afrontar este asunto del ensayo y sus repercusiones, quizás por sobrevenido abrumadoramente en tiempos tanto de desagregación poetológica como de degradación de la historiografía literaria. Si las cuestiones de género habitualmente se han desenvuelto con lentitud y pérdida de la intensa inmediatez teórica, el caso del ensayo en nada desmiente tal perspectiva de cosas. Esto a pesar de que, aun tardíamente, el siglo XX alcanzó a producir con Adorno la gran poética del género, mediante si bien se mira uno de los textos mayores del pensamiento moderno, tanto en sentido poetológico como general, lo cual no ha sido reconocido². A este ensayo de Adorno se ha de sumar otro antecedente, del joven Lukács (“Sobre la esencia y forma del

² Th. W. Adorno. “*Der Essay als Form*” (“El ensayo como forma”). *Noten zur Literatur*. Edición de Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. 9-33. Cito la versión española de Manuel Sacristán en el volumen *Notas de Literatura*. Madrid: Ariel, 1962. 11-36. Existe nueva versión de Alfredo Brotons Muñoz en *Notas sobre literatura* [Obra completa, 11]. Madrid: Akal, 2003, siguiendo la edición completa de Tiedemann.

ensayo" 1985), y uno posterior, algo menos importante, de Max Bense ("Über den Essay und seine Prosa" 1947)³. Pero estos autores no actuaron como críticos o teóricos de la literatura sino a veces un tanto restringidamente como filósofos. Por ello se hace necesario por nuestra parte dar resolución a un cierto vacío que en tal sentido persiste en sus escritos. Es necesario formular una teoría del discurso del ensayo.

La serie de textos preferentemente, y ya en tradición secular desde Michel de Montaigne y Francis Bacon, denominada, con cierta aproximación categorial, *ensayo*, al igual que la extensa gama de su entorno genérico, que he designado *géneros ensayísticos*, constituye sin duda y por principio una determinación problemática. Ello por cuanto el ensayo no ha disfrutado históricamente de una efectiva definición genérica y, de manera paralela a la referida gama de su entorno, no posee inserción estable ni en la historiografía literaria ni, desde luego, en la antigua tríada de los géneros literarios en tanto que sistema de géneros restringidamente artísticos, a los cuales se solía añadir de modo un tanto subsidiario el aditamento de cierta clase de discursos útiles o de finalidad extraartística como la oratoria, la didáctica y la historia. Esa dificultad, que no es sino una grave deficiencia de quienes por inercia la han mantenido a fin de no trastocar el cómodo esquema clasicista, atañe de manera central e inmediata, como es evidente, al concepto de *literatura*; y de manera secundaria, aunque también deci-

³ En razón de su importancia y su escasa accesibilidad incluí una exposición detenida de este artículo, casi en traducción literal, en mi *Teoría del Ensayo*, ed. cit., 42-52. Como es sabido, Bense acabó por derivar, siguiendo el más radical formalismo de su época, hacia una semiótica matemática en sí misma encerrada. Adorno realizó en su ensayo sobre el ensayo, texto que en realidad es un desafío a la capacidad de pensamiento neopositivista en contraposición a la suya propia expresada en ese mismo ensayo, la más penetrante y radical crítica a ese neopositivismo formalista de su tiempo, para el cual sin duda pensaba en Bense, a quien cita. Dice ahí Adorno que "el pensamiento tiene su profundidad en la profundidad con que penetra en la cosa, y no en lo profundamente que la reduce a otra cosa". Es difícil enunciar con mayor tino, brevedad y precisión una crítica penetrante de los positivismos. Los argumentos fundamentales de Bense acerca del ensayo se fundan en las ideas de experimentación; de "ars combinatoria" literaria; *confinium* entre estadio creador y estadio estético de una parte y, de otra, entre estadio ético y tendencia; afecto a las revoluciones abiertas o secretas, las resistencias y las transformaciones; determinación del contorno de las cosas.

siva, a un conjunto de problemas muy relevantes que ahora no es momento de considerar.

Creo que no será necesario realizar un puntilloso planteamiento epistemológico y terminológico en relación al régimen de pre-suposiciones que toda denominación de género ejerce ya sobre la base del argumento a desarrollar desde el momento en que es enunciado. De hecho, a mi juicio, en esto vendría a consistir sobre todo lo que llamó Croce en términos absolutos “error” epistemológico (Croce 61-62) haciendo sobrepasar un aspecto perteneciente al estricto plano de lo instrumental y cognoscitivo a una negación ontológica. Pero aun así, como ya he dicho en alguna ocasión, bastaría con la respuesta de Banfi en el sentido de que los géneros existen cuando menos en tanto que entidad teórica de nuestra reflexión (Banfi 92). Es decir, entenderemos, a fin de actuar con natural progresión argumentativa desde un principio, que el ensayo es un tipo de texto no predominantemente artístico ni de ficción ni tampoco científico ni teórico sino que se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo estando destinado comúnmente a la crítica o a la presentación de ideas.

El género ensayo y, en conjunto, la amplísima gama de lo que podemos denominar géneros ensayísticos viene a constituir, por así decir, una mitad de la Literatura, una mitad de los discursos no prácticos ni estándares, esto es de las *producciones textuales altamente elaboradas*, la mitad no estrictamente artística. El hecho de que esa “mitad” o parte haya recibido, relativamente, muy escasa aplicación crítica y, en consecuencia, escasos resultados de categorización, cabe interpretarse como resultado no sólo de una mera deficiencia o dejación sino también de una realidad compleja que es justamente en la época contemporánea cuando adquiere una dimensión inocultable y una situación intelectual sencillamente escandalosa. Entenderemos, pues, por *géneros ensayísticos* la extensa producción textual altamente elaborada no artística ni científica.

Lo referido requiere alguna indicación importante en orden a la historia de la literatura y el pensamiento estético. Con anterioridad a los tiempos de la modernidad, los antecedentes de los géneros que hoy, con legitimidad, podemos llamar ensayísticos

manifestaban un grado de desarrollo no únicamente mucho más reducido, incluso en sentido cualitativo, pues lo cierto es que se confundían en parte con los productos textuales de las “ciencias” y, en parte, con los discursos de régimen más utilitario, o bien de tradición popular, o bien del ámbito retórico y pedagógico, es decir de la “oratoria”, la “didáctica”, y también de la “historia”. Llegados a ese punto axial según representa la Estética hegeliana, como después indicaré, queda clara la distinción de géneros “poéticos” y géneros “prosaicos”, es decir de géneros artísticos y no artísticos, o, por mejor decir, de géneros eminentemente artísticos y aquellos otros que lo son en mucha menor medida y, por tanto, no crean representaciones autónomas. Los géneros prosaicos, esto es, las producciones de representación y lenguaje no poéticos, son aquéllos en los cuales, siguiendo lo argüido por Hegel, la materia de la realidad no es considerada en referencia a lo interno de la conciencia, sino según una conexión de tipo racional (Hegel 1985).

El ensayo propiamente dicho es el gran prototipo moderno, la gran creación literaria de la modernidad, con todas las genealogías y antecedentes que se quiera; el cual, asimismo, es necesario determinar, pero específicamente es aquel que señala sobre todo una perspectiva histórico-intelectual de nuestro mundo, de Occidente y su cultura de la reflexión especulativa y la reflexión crítica⁴. Tomado el hecho de la fundamental caracterización moderna del ensayo, lo pertinente es proceder a explicar qué principios conforman su identidad. Estos principios necesariamente habrán de ser modernos, pues no cabe pensar que la tradición clásica haya enunciado en algún momento el fundamento de algo que escape al curso de su propia racionalidad antigua y su horizonte intelectual. De ahí justamente el problema teórico-histórico, pues el almacén retórico carece en rigor de medios fehacientes que allegar a nuestro objeto. (Quizás el camino por el que la realización literaria más lejos fue en este sentido de tendencia hacia el ensayo en la tradición antigua, a diferencia de lo que se

⁴En la literatura asiática, naturalmente, existen aproximaciones a las formas del discurso del ensayo, pero no de manera tan característica como en Occidente ni con su habitual aspecto de estilo crítico. Durante el siglo XX, sobre todo en lo que se refiere a Japón, sí que existe una convergencia por traslación occidental. En cualquier caso, el mejor antecedente nipón es del siglo XIV: Kenko Yoshida. *Tsurezuregusa* [Ocurrencias de un ocioso]. Madrid: Hiperión, 1996.

suele creer, haya sido el de los discursos de la controversia, tal es el caso de San Jerónimo en lengua latina.) Como no podía ser de otro modo, ni la *dispositio* retórica ni la teoría aristotélica de los *géneros retóricos* ofrecen una modalidad de discurso susceptible de ser conducida al género del ensayo. Narración, descripción y argumentación no pueden identificar, a no ser parcialísimamente, la forma del discurso del ensayo. Ni realidad o acción perfecta y conclusa de la narración y sus consiguientes habilitaciones verbales, ni acción imperfectiva e inacabada de la descripción y asimismo sus consiguientes habilitaciones verbales del presente y la continuidad, y, por último, ni argumentación declarativa, confirmativa o refutativa fundada aristotélicamente en la prueba y la lógica del entimema son modalidades del discurso del ensayo. En lo que sigue expondré cómo por dicha razón la cuestión ha de ser centrada, según es evidente, en la discriminación, definición y categorización del tipo de discurso que produce el género del ensayo y distintivamente lo configura y articula dando lugar a esa realización diversa de las correspondientes a la tradición antigua y clasicista. Y añadiré por lo demás que, desde luego, no se habrán de confundir discurso y género, como no los confundieron ni Platón en la *República* ni Aristóteles en la *Poética* y sin embargo algunos comentaristas lo hacen en sus exégesis. Pero antes, pienso, será preciso intentar determinar, por encima de la formalidad del discurso, esos principios más generales que en la historia del pensamiento necesariamente han de dar razón del portentoso fenómeno de la creación, o más bien cristalización definitiva, del nuevo género. En lo que tiene que ver con el ya referido caso del poema en prosa, el fundamento reside (o así yo lo he interpretado de manera histórico-literariamente mostrada) en el principio romántico de la intromisión o integración de opuestos o contrarios; principio que, por otra parte, considero no ajeno a la constitución del ensayo en tanto que en éste ha lugar la convergencia de discurso de ideas y de expresión artística, o de pensamiento teórico o especulativo y arte. Un diferente asunto es que, más allá de la integración de contrarios en tanto que formación de artes compuestas característicamente moderna, en sumo grado la ópera, haya recaído en la configuración de los géneros de extensión breve (ensayo, poema en prosa, fragmento) la responsabilidad de las decisiones genéricas esencialmente modernas.

Ahora bien, es únicamente el proyecto de libertad que en sentido convencional podemos llamar kantiano, de un lado, y la caída de la Poética clasicista en tanto que, sobre todo, caída de su concepto de finalidad artística y literaria, también kantianamente sancionada en la tercera Crítica en los nuevos términos de “finalidad sin fin”, por otro, aquello que permite explicar la constitución de esa nueva entidad establecida mediante el género moderno del ensayo. La finalidad sin fin, reformulada por Hegel como *fin en sí mismo*, es concepto estético de inserción artística, pero representa no sólo una disolución de finalidad artística en lo que de esto, de artístico, el ensayo tiene, sino una concepción general de abandono del pragmatismo pedagógico sin cuya desaparición el ensayo no ha lugar pues habría de permanecer situado entre las modalidades de finalidad retórica o de tal investidura didáctica o divulgadora. Aquí el sentido de libertad, que abraza, como no podía ser de otra manera, tanto el propósito finalista como la actividad productora, estatuye, aun en sus diversos sentidos, la idea moderna de “crítica”, tal como entendió Adorno otorgándole el lugar definitorio.

El ensayo representa, pues, el modo más característico de la reflexión moderna. Concebido como libre discurso reflexivo, se diría que el ensayo establece el instrumento de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación fluctuante y permanente. Naturalizado y privilegiado por la cultura de la modernidad, el ensayo es centro de un espacio que abarca el conjunto de la gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos.

El discurso del ensayo, y subsiguientemente la entidad constitutiva del género mismo, sólo es definible mediante la habilitación de una nueva categoría, la de *libre discurso reflexivo*. La condición del discurso reflexivo del ensayo habrá de consistir en la *libre operación reflexiva*, esto es, la operación articulada libremente por el *juicio*. En todo ello se produce la indeterminación filosófica del tipo de juicio y la contemplación de un horizonte que oscila desde la sensación y la impresión hasta la opinión y el juicio lógico. Por tanto, el libre discurso reflexivo del ensayo es fundamentalmente el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la

consideración crítica de la libre singularidad del sujeto. El ensayo posee, por otra parte, la muy libre posibilidad de tratar acerca de todo aquello susceptible de ser tomado por objeto conveniente o interesante de la reflexión, incluyendo privilegiadamente ahí toda la literatura misma, el arte y los productos culturales. La libertad del ensayo es atinente, pues, tanto a su organización discursiva y textual como al horizonte de la elección temática. Es de advertir que el ensayo no niega el arte ni la ciencia; es ambas cosas, que conviven en él con especial propensión integradora al tiempo que necesariamente imperfectas e inacabadas o en mero grado de tendencia. Por ello el género del ensayo se muestra como forma poliédrica, síntesis cambiante, diríamos, para un libre intento utópico del conocimiento originalmente perfecto por medio de la imperfección de lo indeterminado.

Si retomásemos la distinción de Schiller de los géneros poéticos como “modos del sentimiento” y añadiésemos la de los géneros científicos como “modos de la razón”, pudiérase considerar el género del ensayo en tanto que realización de un proyecto de síntesis superador de la escisión histórica del espíritu reflejada en la poesía, como *discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y la razón*. El ensayo, entonces, accedería a ser interpretado como el modo de la simultaneidad, el encuentro de la tendencia estética y la tendencia teórica mediante la libre operación reflexiva.

3

Adorno, más allá de una cuestión retórica y la negación de las convenciones estructurales en el ensayo, en ningún momento se propuso inmiscuirse en los aspectos técnicos ni del discurso ni del género y, como dijimos, optó para ello por el único concepto, y no otro, que podía solventar o superar esa brecha teórica desde una postura asumida de horizonte más general, ajena a la tradición de las doctrinas estéticas y literarias. Pero, como se verá, sí afrontó el problema del lenguaje y su compleja dimensión para el género. Ahora, sea como fuere, si, en lo que tiene de proyección abarcadora y de reducción posible a concreción poetológica, se da por correcta en general la reflexión de Adorno, ésta no podrá suscitar contradicción en nada significativo con nuestro anterior argumento. Pues bien, he dicho intencionadamente “concreción po-

etológica”, porque a pesar de que Adorno mantiene un régimen de crítica filosófica, el suyo más característico y aun yo diría que en su mayor grado de densidad y penetración, lo cierto es que su ensayo sobre el ensayo es sustancialmente una poética, preferentemente todo lo general y filosófica que se quiera pero una poética, es decir un conjunto de reflexiones y principios acerca de qué es y cómo se ha de construir determinada clase de objetos. Y si desde el punto de vista de la particularidad técnica cabe argüir que no contiene especificaciones técnicas de discurso y estructura verbal más allá de la de sentido negativo señalada y los aspectos relativos a conceptualidad que después veremos, no sólo habría que empezar por decir que una poética decididamente filosófica puede no tener propósito de estrictas concreciones verbales y de discurso, así el ejemplo de Friedrich Schiller, sino además que respecto de las formas lingüísticas mucho menos aún compete esto en lo referente al ensayo que a los géneros predominantemente artísticos. Pero es más -y sólo por agotar los argumentos-, puesto que el ensayo es una modalidad genérica que se enfrenta distintivamente a problemas de índole en general reflexiva o bien filosófica, y ésta es su caracterización eficiente por encima de cualquiera otra, formal o no, será imprescindible que la teoría de esa modalidad se ocupe centralmente de esa índole reflexiva o filosófica que le es propia. Aquí se entra en una continuidad de identidades en relación al objeto, que por lo demás el mismo Adorno se plantea, pero continuidad no sólo natural sino exigible y, de otra parte, menos problemática que la usual representada por aquellas poéticas escritas artísticamente en verso teniendo por objeto la poesía.

Adorno culmina la poética de un género de la literatura, el último gran género, la invención moderna que cierra el arco inaugurado tratadísticamente por la tragedia en la Poética aristotélica. En este sentido, es preciso aducir que se trata de uno de los momentos mayores del pensamiento estético y literario de Occidente. Es obra asimismo de la que es necesario decir que entreteje varios aspectos cuya repercusión teórica y en líneas generales filosófica es de primer orden a partir de diferentes consideraciones. El problema del ensayo, del género a un tiempo filosófico y literario, o del Tratado, o de la “exposición” que proponía Benjamin, es clave para el pensamiento del siglo XX y la forma de filosofía. Porque Adorno, al seleccionar el concepto de *forma* diríase que está refiriéndose no sólo a un problema de forma que atañe al ensayo

aisladamente, puesto que además éste no posee un pasado teórico que le prescriba forma, saber autoconsciente objetivo y conceptualizado de su forma de ensayo, sino también a la forma amplia de la filosofía, para la cual postula la forma del ensayo como modo de sobrepasar el cerramiento del Sistema. Pero aquí el problema reside justamente en qué se conciba mediante ese concepto de forma.

De una parte, pareciera que Adorno se propone otorgar forma a algo que teóricamente aún no le ha sido otorgada y que, por lo demás, es la forma aquel aspecto que ha de ser elegido y él elige como relevante para el caso. Estos dos aspectos son complementarios y factibles de asumir en conjunto. Ahora bien, es de recordar que el término grecolatino *forma* (sin entrar ahora en otros elementos conexos) puede tener una significación, aun con diversos matices de detalle, proclivemente material, en cierto modo empírica si se pudiera decir, de lo perceptible, asociable a un tiempo a la teoría clásica y clasicista de la belleza, geométrica y matemáticamente fundada en su deslizamiento despitagorizado o desligado del espíritu. Forma también tiene un significado tradicional aristotélico relativo a lo que es esencial o sustancial y por tanto rigurosamente metafísico, mientras que en la concepción kantiana del *a priori* del conocimiento se diría que el sentido metafísico queda trasladado de lo que está en la cosa a lo que el sujeto concibe de ésta. A su vez, kantianamente, belleza es forma, lo cual, aun con todo el apriorismo del juicio estético y su subjetividad, se separa hacia la cosa, ya sea ésta un hecho de la naturaleza o una realización original del genio, que es naturaleza. Todo parece indicar que el título del texto de Lukács sobre el ensayo aspira a totalizar este horizonte de significaciones. Con todo y pese a seleccionar limitadamente el concepto de forma, es posible entender que Adorno puede referirse a todo ello en conjunto o por partes; quiero decir, que atiende a lo que es esencial, pero también a lo perceptible puesto que en el ensayo hay menos forma perceptible, aunque también la hay y decisiva, que en los géneros predominantemente artísticos. Visto de este modo, vendría a referirse el autor a la detección de cuál sea la forma esencial del ensayo, que lo es más escasamente de forma perceptible; y asimismo a la dación o enunciación de cuál sea la forma esencial en su conjunto. Y si Adorno no desarrolla extensamente cuestiones de discurso y verbales, se habrá de asumir que éstas no son, a su juicio, la clave interpretativa, pues desde luego no

cabe entender que se ocupe de los elementos no decisivos, pero sí que trata, como hemos señalado, aparte de la cuestión del trabajo conceptual, de la forma en rango de mayor entidad que la reducidamente verbal, siendo esto decisivo desde el punto de vista de la *dispositio* retórico-literaria, de la organización composicional, que justamente es presentada como negativa en el sentido de arbitraria o, mejor dicho, sólo sujeta al ejercicio de la propia libertad del ensayista dictada por el curso de su reflexión: “es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando tapparlas” (Adorno 1962, 27). Ésta es la clave de la forma adorniana de la filosofía, que se cumple en su máxima entidad en la *Teoría estética*, donde se crea un problema de extensión irresoluble. El autor se propuso, siguiendo el concepto de *parataxis*⁵, según han explicado sus editores, que esta parataxis filosófica fuera fiel al programa hegeliano de no violentar las cosas mediante perforaciones subjetivas, un método afín al de los escritos estéticos de la última época de Hölderlin, de quien se ocupa precisamente en ese escrito titulado con tal término. Léanse estos dos explicativos testimonios epistolares:

Es interesante que al trabajar me vienen como al asalto ciertas consecuencias respecto de la forma que proceden del *contenido* del pensamiento. Es cierto que suelo esperarlas desde mucho antes pero, con todo, me sorprenden. Se trata sencillamente de mi teoría de que filosóficamente no existe nada ‘primero’. 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.

Consisten [las dificultades de exposición] en que la consecuencia entre el antes y el después, casi inevitable en un libro, es tan irreconciliable con la cosa de que trata que la disposición tradicional de un libro que yo he seguido hasta ahora (en la

⁵ Véase Th. W. Adorno. “Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins”. *Noten zur Literatur*. 1974. 446 y ss. En la versión de Alfredo Brotons Muñoz, “Parataxis. Sobre la poesía tardía de Hölderlin”. *Notas sobre literatura*. 429-472.

misma *Dialéctica negativa*) se me presenta como irrealizable. El libro tiene que ser escrito en partes concéntricas, del mismo peso, paratácticas, ordenadas en la dirección de un punto medio que expresan por medio de su constelación. ("Epílogo de los editores", *Teoría estética* 470)

Es muy importante advertir que Adorno traslada al pensamiento un par de elementos muy reconocidos de la crítica de arte, cerramiento y apertura (Wölfflin), y recibe de Benjamin el problema de la *exposición*:

El ensayo es a la vez más abierto y más cerrado de lo que puede ser grato al pensamiento tradicional. Es más abierto en la medida en que, por su disposición misma, niega toda sistemática y se basta tanto mejor a sí mismo cuanto más rigurosamente se atiene a esa negación; en el ensayo, los residuos sistemáticos, las infiltraciones, por ejemplo, de estudios literarios con filosofemas comunes y tomados ya listos, infiltraciones que acaso aspiran a dar respetabilidad al texto, no tienen más valor que las trivialidades psicológicas. Pero el ensayo es también más cerrado de lo que puede gustar al pensamiento tradicional, porque trabaja enfáticamente en la forma de la exposición. La conciencia de la no identidad de exposición y cosa impone a la exposición un esfuerzo ilimitado. Esto y sólo esto es lo que en el ensayo resulta parecido al arte; aparte de ello el ensayo está necesariamente emparentado con la teoría, a causa de los conceptos que aparecen en él, los cuales traen de afuera no sólo sus significaciones, sino también sus referencias teóricas. (Adorno 1962, 29)⁶

Según Bense, es difícil juzgar si se experimenta con una idea o se experimenta con una forma y en consecuencia no es nada sencillo averiguar si nos encontramos ante un verdadero o falso ensayo ni hasta qué punto el autor ha resaltado la pura información; por eso piensa que el ensayo representa en realidad la forma literaria más difícil de dominar y más difícil de juzgar. Para Bense, la esencia tanto formal como de contenido no consiste sino en una intención socrática, sobre todo en el sesgo experimental y progresivo de este término (Bense 1947). Lukács concibe que si comparásemos las diferentes formas de la poesía con la luz solar

⁶ Adorno llegaría a decir de Lukács que el error de su segunda época, la marxista se entiende, fue creer que de una doctrina se podía sacar un ensayo. Inteligente observación ésta acerca tanto de las predeterminaciones como de la causa final, emparentables con el clasicismo poetológico.

refractada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta. Se trata de la conceptualidad entendida como vivencia sentimental, realidad inmediata y espontáneo principio de existencia, el acontecimiento anímico o la fuerza motora de la vida como una concepción del mundo en su propia pureza; la formulación directa acerca de la vida, el hombre y el destino, pero únicamente en cuanto que pregunta, “pues la respuesta no aporta tampoco aquí ninguna solución, como la de la ciencia o, en alturas más puras, la de la filosofía, sino que es más bien, como en toda clase de poesía, símbolo y destino, y tragedia” (Lukács 23 y ss.). Piensa Lukács: mientras que la poesía recibe su forma del destino, y sólo así, en el ensayo la forma se hace destino o principio de destino. En estos escritos desprovistos del destino ordenador que es carne de su propia carne, unicidad, el material sin cuerpo es tan incapaz de dar forma como de prescindir de su inclinación natural a “adensarse en forma”. Por ello el ensayo habla de las formas y el crítico es quien ve en las formas el elemento del destino. Es éste el momento crucial del crítico, el de su destino, cuando los sentimientos y vivencias de más acá y más allá de la forma fundiéndose se adensan en forma; el momento místico unificador de “lo externo y lo interno”, del “alma y de la forma”. A diferencia de lo que sucede con la poesía, el ensayo todavía no habría concluido su proceso de independencia a partir de la primitiva e indiferenciada unidad con la ciencia, la moral y el arte, porque sucede que el imponente inicio de ese camino, Platón, no ha hecho posible hasta ahora más que meros acercamientos. Y, ciertamente, el ensayo aspira a la verdad, pero el ensayista que es capaz de buscarla, al término encontrará lo no buscado, la vida.

Digamos que han existido dos grandes épocas de crisis y constructivas respecto del género ensayo durante la Modernidad. La primera de ellas corresponde a los tiempos y las corrientes de pensamiento que podemos designar prerrománticos, esto es los empiristas ingleses (Hume, Shaftesbury, Addison...) y los predecesores y sucesores de la Ilustración alemana (Winckelmann, Lessing, Herder..., Shopenhauer) hasta alcanzar la crítica literaria y artística de la Europa del XIX y, como figura emblemática quizás general, Nietzsche, que se diría que culmina todos los años del decadentismo. La segunda gran época corresponde sobre todo a los tiempos de la Vanguardia histórica y pudiérase

decir que posee, principalmente, dos vertientes, la artística de las hibridaciones, especialmente en la prosa novelística, que se funde con el ensayo, caso muy específico de Musil, y la filosófica. No me interesa ahora entrar en particularidades. En realidad el problema central de la filosofía estuvo decisoriamente ligado durante esas décadas, cuando menos hasta la segunda gran guerra, a la cuestión de género. Si bien se mira, así sucede con Bloch, que aspiraba a algo como un tratado sin sistema, lo cual se cumplirá elevadamente en *El Principio Esperanza*; así sucede con Eugenio d'Ors, quien en *Lo Barroco* diríase que propone un sistema sin tratado desde una organicidad naturalista barroca; con Rosenweig y su intento del nuevo pensamiento. Ejemplo paralelo, si bien diferente al de éstos, es el de la opción más cómodamente ensayística de Ortega y, acaso, del joven Lukács, que, como hemos comprobado, compone muy pronto la primera gran poética del género.

Benjamin y Adorno, pero sobre todo este último, fueron sin duda grandes creadores de ensayo en sentido restringido, propio. Los textos reunidos en *Noten zur Literatur* configuran por muchas razones un ejemplo canónico para el género difícilmente superable. Adorno, como filósofo y como teórico y crítico literario y musical, fue un pensador muy superior a Benjamin. Ambos autores, en realidad de manera vinculada, aunque desde dos circunstancias históricas muy diversas y distantes (o quizás no tanto: la Vanguardia histórica y la Neovanguardia, no se olvide) conducen sus obras mayores, en cuanto construcciones textuales, a un extremo de conflicto, conflicto de género. Es evidente que fueron muy conscientes de ello. Ahora bien ¿en qué medida calcularon el problema y creyeron que *poéticamente* podrían dominarlo? ¿Acaso sucumbieron a la idea vanguardista de *lo nuevo*, tan penetrantemente examinada luego por el propio Adorno en la *Teoría estética*? En el ensayo sobre el ensayo afirma Adorno que el objeto del ensayo es lo nuevo en tanto que nuevo. Benjamin, que como estudioso del Romanticismo es ya heredero de su fragmentariedad, en la introducción a *El origen del drama barroco alemán* propone sutilmente la cuestión, siguiendo la tradición clásica platónico-aristotélica de “modos del discurso”, en términos de “modo de exposición”. Conviene leer el comienzo de esas páginas:

Es característico del texto filosófico enfrentarse de nuevo, a cada cambio de rumbo, con la cuestión del modo de exposición. En su

forma acabada el texto filosófico sin duda terminará convirtiéndose en doctrina, pero la adquisición de tal carácter acabado no se debe a la pujanza del mero pensamiento. La doctrina filosófica se basa en la codificación histórica. Por tanto, no puede ser invocada *more geometrico*. Cuanto más claramente las matemáticas prueban que la eliminación total del problema de la exposición (eliminación reivindicada por todo sistema didáctico rigurosamente apropiado) constituye el signo distintivo del conocimiento genuino, tanto más decisivamente se manifiesta su renuncia al dominio de la verdad, intencionado por los lenguajes. Lo que en los proyectos filosóficos es método, no se extiende a su organización didáctica. Y esto quiere decir simplemente que a estos proyectos les es inherente una dimensión esotérica que ellos no pueden descartar, que les está prohibido negar y de la que no pueden vanagloriarse sin pronunciar su propia condena. Lo que el concepto decimonónico de sistema ignora es la alternativa representada para la forma filosófica por los conceptos de doctrina y de ensayo esotérico. (9-10)⁷

Robert Musil se planteará, en *El hombre sin atributos*, el problema del género ensayo trasladándolo a problema existencial, aspecto que es complementario de la visión de Lukács y también es de tener en cuenta para la postura que tomará Adorno, más atento a la realidad objetiva como objeto de pensamiento. Musil, recuperando en realidad una idea de Montaigne, concibe -por boca de su personaje Ulrich- que de la misma manera que el ensayo en sus diferentes capítulos trata desde diferentes puntos de vista una misma cosa, así se podría hacer con el mundo y la vida propia; y de la misma manera que con las partes auténticas de un ensayo no se puede hacer una verdad, tampoco cabe extraer de ahí, de ese estado, una convicción, al igual que el amante ha de despojarse del amor para poder describirlo. Lukács entendía que el ensayista es un puro precursor, que el ensayo es dador de forma por cuanto es esencialidad que desde la estética y su elevado estadio penúltimo aspira a unidad y permanencia; que la vida y el arte son modelos para el ensayo, haciendo paradoja análoga a la del retrato, mientras que la poesía obtiene sus motivos de la vida y el arte. Adorno explica que la aspiración a la verdad del ensayo “es horra de apariencia estética”, y achaca a Lukács que

⁷Es de notar que los términos “ensayo esotérico” son traducción absolutamente literal: *esoterischen Essay* (Walter Benjamin. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Gesammelte Schriften. I,1. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. 207).

llame al ensayo “forma artística” (Adorno 1962, 13). Por su parte, escribe Musil:

Había algo en el ser de Ulrich que obraba de un modo distraído, paralizante, desarmador, contra el orden lógico, contra la voluntad inequívoca, contra los impulsos de la ambición concretamente dirigidos, y también esto estaba comprendido con el nombre por él elegido de “ensayismo”, aun conteniendo los elementos que él, al correr del tiempo e inconscientemente, había eliminado de aquel concepto. La traducción de “ensayo” mediante la palabra “prueba”, según se suele hacer, contiene sólo aproximadamente la alusión esencial al modelo literario; pues un ensayo no es la expresión provisional o accesoria de una convicción que podría ser elevada a verdad en una oportunidad mejor y que también cabría reconocerla como error (de este género son únicamente los artículos y composiciones que las personas letradas llaman “desperdicios de su escritorio”), sino que un ensayo es la forma definitiva e inmutable que la vida interior de una persona da a un pensamiento categórico. (Musil 308)

Piensa Adorno que en nombre de la disciplina se condena la espontaneidad subjetiva, la cual es indispensable para desvelar la plétora de significaciones que existe encapsulada en cualquier fenómeno espiritual. No resulta factible conseguir pasivamente mediante interpretación algo a su vez no introducido por un interpretar activo. “Los criterios de esta actividad son la compatibilidad de la interpretación con el texto y la fuerza que tenga la interpretación para llevar juntos a lenguaje los elementos del objeto. Con esto se acerca el ensayo a cierta independencia estética que es fácil reprocharle tomándola por mero préstamo del arte, del cual, empero, el ensayo se diferencia por su medio, los conceptos, y por su aspiración a verdad” (Adorno 1962, 13). Por ello, en el ensayo las asociaciones y juegos retóricos, que debilitan la voluntad del receptor sometiéndola al orador, se funden con el contenido de la verdad (34). Por el contrario, el dogmatismo del espíritu cientifista, dice Adorno, siente alergia a las formas, como accidentes, y pretende responsabilidad con la cosa mediante una palabra irresponsable; pretende hablar del espíritu careciendo de él. El ensayo, que no busca lo eterno en lo percedero sino hacer acceder lo percedero a lo eterno, tiende a cierto utopismo. Discierne Adorno que la armonización lógica es un engaño acerca de lo antagónico sometido a orden y por ello el ensayo está determinado por la unidad de su objeto, su discontinuidad

en el pensar es la discontinuidad real y no el empeño de encubrir las rupturas. El ensayo -siempre según Adorno- tampoco se encapricha con el más allá de las mediaciones sino que busca en sí mismos los contenidos de verdad históricos; ni pregunta por protodatos originarios: denuncia la ilusión de que el pensamiento pueda escapar de la cultura para irrumpir en la naturaleza, a la cual honra confirmando que ella ya no es el hombre; niega la definición de conceptos de una ciencia aún apegada a la escolástica y que no sustituye sus definiciones de ese origen por conceptualizaciones de los conceptos obtenidos de los procesos en que se producen, mientras el ensayo asume el impulso antisistemático e introduce tal cual los conceptos de manera inmediata apoyados en sí mismos y en función de sus relaciones, superando esa ciencia que se quiere exclusiva y exige tabla rasa para su dominio cuando de hecho todos los principios se encuentran previamente concretados por el lenguaje. Así, el planteamiento ensayista urge a la interacción conceptual siguiendo el curso del espíritu y, al margen de lo lineal o del sentido único, consigue la fecundidad del pensamiento mediante la densidad de un intrincado entretrejimiento de interacciones. El ensayo no es escenario, como el pensador que no piensa, sino organización conceptual de la experiencia del espíritu que es adoptada como modelo; si pudiera decirse así, el ensayo es metódicamente ametódico empezando por prescindir de la certeza libre de duda y denunciar su ideal. En realidad el ensayo sería una profunda protesta contra las reglas del método cartesiano, a lo cual se aplica con relativa extensión y concienzudamente la interpretación de Adorno. Para él, el ensayo, que desde el punto de vista de los principios y los conceptos es esencialmente lenguaje, se propone ayudar al lenguaje y evitar sus manipulaciones científicas, lo cual, en fin, no significa renunciar a conceptos generales ni tampoco usar éstos a capricho sino constituir una manera de exposición fundada en una precisión capaz de suplir aquello que se sacrifica en la renuncia a las definiciones.

Decía Benjamin que la filosofía, como exposición de la verdad y no mera guía de la adquisición de conocimiento, para mantenerse fiel a la ley de su forma ha de dar importancia al ejercicio de ésta; que ha de adquirir un carácter propedéutico correspondiente al término escolástico de tratado, el cual alude aún de modo latente a los objetos teológicos indispensables para pensar la verdad; que

el método es rodeo y el pensamiento siempre comienza de nuevo y regresa a la cosa misma incesantemente, es decir el modo de existencia de lo que Benjamin entiende por contemplación; que estas formas en Occidente han sido el mosaico y el tratado; que la filosofía ha venido a ser la lucha por la exposición de unas pocas palabras, las ideas, como en Platón, que siempre son las mismas. Se desprende de las especulaciones de Benjamin una identificación entre Tratado y ensayo, y esto en ciertos aspectos puede ser así, pero sólo en ciertos aspectos, pues resulta factible ensayar con la posibilidad global del Tratado y, también, es factible introducir el discurso del ensayo, o diversos discursos ensayísticos, de otros géneros ensayísticos que no sean el ensayo, dentro de un Tratado, pero éste posee un concepto estructural que alberga la función del *todo* el cual no se aviene con la indeterminación o suspensión abierta propia del Ensayo. El Tratado de alguna manera ha de pretender *alguna especie de totalidad* que se parangonará con la totalidad de su objeto, como por otra parte ocurre en el mosaico que dice el mismo Benjamin. Adorno arguye que el ensayo querría desembarazar las fuerzas de lo opaco; llegar a la determinada concreción del contenido en el tiempo y en el espacio y sustraerse a la tiránica eternidad de la definición de la idea, una idea que siga siendo idea porque no capitula; y por ello la medida del ensayo es la entusiástica nietzscheana del sí al instante único que lo es para toda la existencia y habría de ser como la felicidad, pero el ensayo desconfía y encuentra lo negativo, pues “incluso las supremas manifestaciones del espíritu que expresan la felicidad siguen intrincadas en la culpa que consiste en obstaculizarla en cuanto siguen siendo mero espíritu. Por eso la más íntima ley formal del ensayo es la herejía. Por violencia contra la ortodoxia del pensamiento se hace visible en la cosa aquello, mantener oculto lo cual es secreto y objetivo fin de la ortodoxia” (39).

Es preciso recordar cómo Adorno, que recurría a los conceptos de *constelación* y *parataxis* en su primer e importante escrito programático, de 1931, comenzaba entonces por advertir que el trabajo filosófico actual había de comenzar por la renuncia a apresar la totalidad de lo real mediante la fuerza del pensamiento. Es profesión de fragmentarismo⁸. Pero el problema

⁸ Ahí concluye con un párrafo que es necesario leer entero: “Los empiristas ingleses al igual que Leibniz llamaron ensayos a sus escritos filosóficos, porque

se acabará centrado mediante el concepto de forma. El propio Adorno definiría el ensayo en el bellísimo escrito “Caracterización de Walter Benjamin”: “consiste como forma en la capacidad de contemplar lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la ‘cultura’, como si se tratara de naturaleza” (1970, 118), apresurándose a añadir que Benjamin poseía esa capacidad como pocos; en fin, que “su ensayismo consiste en tratar textos profanos como si fuesen sagrados” (121).

A mi modo de ver, la forma kantiana de la belleza es o se puede tomar por neutra, pero es aquella forma que hereda el formalismo de la teoría de la crítica artística y más radicalmente de la teoría de la crítica literaria, es decir de la forma al fin heredada de la teoría clásica oficialista de la belleza que probablemente amparada en la necesidad cuantitativista y proporcional de las artes plásticas abandonó el pitagorismo espiritualista en favor de una tendencia de sesgo científico que traza y cumple la ambición positivista. Y, precisamente, es la ideación de Schiller el medio de introducción del espíritu en la forma kantiana; así la forma se hace neoplatónica, *figura viva*, belleza, pues ya había sido forma la belleza en las *Enneadas* de Plotino, es decir figura o forma con alma o que reencuentra alma. Esto es importante porque Adorno, como se ha podido comprobar, desarrolla su pensamiento sobre el ensayo como una crítica de ataque radical a la filosofía académica y al positivismo, en lo cual viene a situarse de manera análoga a como hizo Schiller en su fuerte crítica de la cultura y las instituciones académicas occidentales desarrollada sobre todo en las *Cartas sobre la educación estética*. Diré que a partir de ahí se centra, como no podía ser de otro modo, el espíritu crítico de

la violencia de la realidad recién abierta con la que tropezó su pensamiento les forzaba siempre a la osadía en el intento. Sólo el siglo postkantiano perdió junto con la violencia de lo real la osadía del intento. Por eso el ensayo se ha trocado de una forma de la gran filosofía en una forma menor de la estética, bajo cuyo aspecto, pese a todo, huyó a cobijarse una concreción de la interpretación de la cual no dispone hace ya mucho la filosofía propiamente dicha, con las grandes dimensiones de sus problemas. Si al arruinarse toda seguridad en la gran filosofía el ensayo se mudó allí, si al hacerlo se vinculó con las interpretaciones limitadas, perfiladas y nada simbólicas del ensayo estético, ello no me parece condenable en la medida en que escoja correctamente sus objetos, en la medida en que sean reales. Pues el espíritu no es capaz de producir o captar la totalidad de lo real; pero sí de irrumpir en lo pequeño, de hacer saltar en lo pequeño las medidas de lo meramente existente”. (Adorno 1991, 102).

Adorno, ahora superador sobre todo de la pobreza de la crítica marxista mediante el encuentro, encuentro aun desidentificado, que ha de dar un nuevo paso, pero no en dirección neoplatónica sino crítico-reflexiva: el camino de la forma como espíritu del pensamiento sobre la cosa, crítica representada por el ensayo, lo que éste siempre fue, "la forma crítica *par excellence*". Así coincide con el joven Lukács, quien mantiene un eco neoplatónico e identifica crítica y ensayo, pero, ya dijimos, diverge en que éste atribuye una determinación artística al género, por extrema oposición a la prosa utilitaria (Lukács 15), que Adorno sólo considera en el sentido de que ambos, crítica y ensayo, trabajan "enfáticamente en la forma de la exposición".

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
---. *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1970.
---. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
---. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.
---. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1991.
Banfi, Antonio. *Filosofía del arte*. Barcelona: Península, 1987.
Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
Bense, Max. "Über den Essay und seine Prosa". *Merkur*, I (1947): 414-424.
Croce, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Málaga: Ágora, 1997.
Hegel, G. W. F. *Estética*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1985.
Lukács, George. *El alma y las formas & Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985.
Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. Vol. I. Barcelona: Seix Barral, 1969.

