

EL ENSAYO PRECURSOR DE LA MODERNIDAD

FRANCISCO GIL VILLEGAS

Un "ensayo" puede definirse como el ejercicio anterior a una orquestación o representación definitiva. El género literario es eminentemente moderno: surge a fines del siglo XVI, en 1580, cuando Montaigne bautiza con ese nombre a la serie de escritos publicados en Burdeos. En sus *Ensayos*, Montaigne confesaba no poder definir al ser, sino tan sólo "pintar su paso", lo cual refleja una ineluctable característica de la modernidad, cuando el ser se convierte en un inmenso gerundio. Más adelante, en un verdadero ensayo precursor sobre el problema del arte en la modernidad, Baudelaire diría en 1863 que "*la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*"¹ con lo que el ensayo sería la mejor forma de expresión para captar el espíritu del tiempo de la modernidad, al situarse en una posición equidistante entre la poesía y el tratado, y al ser un vehículo idóneo para representar al ser como temporalidad. Aunque el visionario ensayo de Baudelaire definía la forma en que el pintor capta la esencia de la modernidad, su análisis, considerado desde Walter Benjamin como una admirable "fenomenología" de esta época, plantea el problema con una validez general para todos los medios de expresión de la vida moderna, incluido el género del ensayo.

El problema que, según Baudelaire, se presenta al "pintor" de la vida moderna para capturar "la efímera y contingente novedad del presente", consiste en que en la vida trivial, "en la cotidiana metamorfosis de las cosas externas, hay un rápido movimiento que reclama una ejecución igualmente rápida por parte del artista. La descripción de tal problema de método no se circunscribe a las artes plásticas, pues también el escritor, el ensayista, lo afronta constantemente, al requerir de una especial habilidad, incluso de un nuevo tipo de función artística, a fin de "reproducir la multiplicidad de la vida [...] a cada instante, para presentarla y describirla en imágenes más vitales que la vida misma, la cual siempre es inestable y fugitiva".

El buen ensayista logra reproducir "la circunstancia en todo aquello que sugiera lo eterno", pues su ocupación reclama la capacidad de "destilar lo eter-

no de lo transitorio". El nombre para este tipo de "artista" es lo de menos, pues lo esencial es la forma en que las exigencias de la modernidad delimitan su función, y lo distinguen de quienes tradicionalmente han representado las cosas eternas: "Espectador, *flâneur*, filósofo, llámelo como quiera; pero para caracterizar a este artista usted se verá obligado a otorgarle un epíteto que no se podría aplicar al pintor de las cosas eternas, o por lo menos más duraderas".

Para destilar lo eterno desde lo transitorio, el ensayista debe tener una capacidad especial como espectador capaz de erigirse en traductor de la vida banal y cotidiana para trasladarla al ámbito de lo válido supratemporalmente mediante parábolas, metáforas y otras formas reflejadas de expresión. La descripción de Baudelaire para este tipo de "traducción" encaja con las características esenciales de los ensayos de Georg Simmel, del Lukács premarxista, y de José Ortega y Gasset. Incluso la localización social del mejor tipo posible de ensayista como un espectador, un extranjero de las metrópolis modernas, se ajusta a la localización social de estos autores, así como al tipo de temas que abordaron, por lo menos Ortega y Simmel, en sus ensayos de corte sociológico:

Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es una inmensa alegría poder situarse en medio de la multitud, en el movimiento ondulante, en lo fugitivo y lo infinito [...]. El está en busca de esa cualidad que se me permitirá llamar *modernité* a falta de una mejor palabra para poder expresar lo que tengo en mente: se trata de extraer de la moda lo que se pueda tener de poético en lo histórico, de destilar lo eterno desde lo transitorio².

La manera en que el ensayo extrae lo eterno de lo transitorio reside en el uso de un juego de imágenes, una parábola o bien una fotografía instantánea que sea a la vez *sub specie aeternitatis*, tal y como Simmel describió sus ensayos sobre la modernidad en las grandes urbes o en la moda. No podemos pasar por alto cómo en la última estrofa del "Coro místico" de la segunda parte del *Fausto* de Goethe, aparece la frase "*Alles Vergänglichliche ist nur ein Gleichnis*", que tradu-

cida como "todo lo transitorio es sólo una parábola", parecería dar sentido, en cuanto lema de la modernidad, a la función mediadora del ensayo. Lo transitorio y fugitivo del tiempo en la modernidad, aparece como algo captable únicamente en las imágenes metafóricas y reflejadas del ensayo transitorio. En cuanto posible lema de la modernidad, esa expresión aparece lo mismo en la conclusión de la "Sinfonía de los Mil", de Gustav Mahler que en el epitafio de la tumba de Max Weber en Heidelberg.

Ahora bien, si tanto Baudelaire como la última estrofa del Fausto de Goethe parecen sintetizar la esencia de la modernidad en la posibilidad de "destilar lo eterno desde lo transitorio", mediante símbolos y parábolas, entonces el ensayo sería la mejor forma de expresión literaria para captar la moderna realidad, fragmentaria y fugitiva, incluso cuando ésta pareciera quedar reducida a una mera vivencia individual. Más aún, el ensayo que mejor podría realizar tal función sería, de acuerdo a Simmel, el ensayo estético. Así, en la yuxtaposición de ensayos que conforman la *Filosofía del Dinero*, Simmel afirmaba que su diagnóstico de la cultura moderna se guiaba por la posibilidad de encontrar en cada uno de los detalles de la vida, la totalidad de su significado. El ensayo es un "fragmento de la modernidad" en el que la esencia de la totalidad fluida, fracturada y disuelta del mundo, es captada en una forma fragmentaria por excelencia. Esto presupone una perspectiva capaz de recrear una totalidad esencial, a partir de algún fragmento del mundo moderno. Simmel encontró tal perspectiva en el punto de vista estético puesto que la esencia de la interpretación estética reside en que lo típico puede encontrarse en lo único, lo nomológico en lo fortuito, lo esencial y básico en lo superficial y transitorio. "Cada punto contiene dentro de sí el potencial para salvarse en un significado estético absoluto"

El ensayo ya no es únicamente un fragmento, puesto que refleja alegórica y simbólicamente a una "esencia", la de la modernidad, en su contingente fluidez y movimiento. Para Simmel el ensayo y la perspectiva estética constituyen medios privilegiados porque el significado esencial del arte reside en "su capacidad para formar una totalidad autónoma, un microcosmos autosuficiente a partir de un fortuito fragmento de la realidad que se encuentra conectado a ésta por medio de miles de hilos." Al concebir a sus ensayos como "instantáneas" que deben verse *sub specie aeternitatis*, Simmel no se refiere tan sólo al contenido, al objeto de reflexión de sus estudios ya fuera la moda, o la gran ciudad, o el asa, el puente y la puerta, sino también a la forma misma de su expresión literaria constituida por el ensayo. Puesto de otra manera, aunque Simmel discutía sus temas en la

forma de "instantáneas" vistas desde una perspectiva *sub specie momenti*, en realidad tendía los puentes en el ensayo filosófico para verlas *sub specie aeternitatis*.

La sugerente obra de Simmel, llevó a José Ortega y Gasset a sumarse a la línea de descendientes del maestro berlinés, para quienes el ensayo constituía la forma predilecta de expresión de la modernidad. Así, en su ensayo sobre el Imperio Romano, Ortega señalaba la necesidad de forjar una nueva técnica intelectual para captar la realidad viviente de la modernidad, la cual quedaba caracterizada con los mismos adjetivos de Baudelaire: "realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver". Aunque Ortega no se refiere al ensayo como esa nueva técnica de expresión, su propio ensayo es ofrecido como ejemplo de tal facultad:

El idioma o lengua es, pues, un texto que para ser entendido necesita siempre de ilustraciones. Estas ilustraciones consisten en la realidad viviente y vivida desde la cual el hombre habla: realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver. De todo lo cual resulta que el sentido real de una palabra no es el que tiene en el Diccionario, sino el que tiene en el instante. "Tras veinticinco siglos de adiestramos la mente para contemplar la realidad *sub specie aeternitatis*, tenemos que comenzar de nuevo y forjarnos una técnica intelectual que nos permita verla *sub specie instantis*!"

Para Ortega, tal técnica intelectual es el ensayo y así, ya desde 1914, definía a sus *Meditaciones del Quijote* como una colección de ensayos publicada por un "profesor de Filosofía in *partibus infidelium*". Los ensayos eran ofrecidos como herederos de lo que el humanismo español denominaba desde el siglo XVII "salvaciones", donde se busca llevar, "por el camino más corto a la plenitud de su significado", la esencia de algún objeto temático como puede ser un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor. El objeto temático del ensayo puede ser banal, transitorio y cotidiano, pero el género ensayístico es capaz de transfigurarlo al ponerlo en relación con lo esencial y trascendente y con ello "salvarlo".

El ensayo moderno, como "salvación de mi circunstancia", cumple espléndidamente su función cuando logra salvar lo transitorio en lo eterno. Para ello requiere de formas reflejadas de expresión como símbolos, parábolas o metáforas y no tanto demostraciones, citas y pruebas explícitas. Así se desemboca en la célebre definición orteguiana del ensayo: "Estas *Meditaciones*, exentas de erudición [...] no son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita"

A diferencia de Simmel, cuyo "deliberado ensayismo" rechazaba lo establecido, para no limitarse a

los resultados del pensamiento, sino también reflejar el movimiento mismo del pensamiento, la posición de Ortega era ambivalente según se desprende de su célebre definición del ensayo. En efecto, Ortega se disculpa constantemente por escribir ensayos, artículos de periódico, y no libros técnicamente "bien artillados". Las *Meditaciones del Quijote* son ofrecidas como una colección de ensayos publicada por "un profesor de Filosofía in *partibus infidelium*" ¿En "tierra de infieles", o parcialmente infiel a algo? ¿Y si es infiel a algo, no sería a la filosofía puesto que el ensayo no es la mejor forma de expresión filosófica? Ortega justificó al ensayo en términos de la circunstancia española: para llegar al gran público español, y así educarlo, era menester escribir ensayos y no tratados de filosofía. Es decir, había que llegarle al pueblo español en su propio terreno "...en la charla amistosa, en el periódico, en la conferencia. Era preciso atraerle hacia la exactitud de la idea con la gracia del giro. En España, para persuadir, era menester antes seducir".

Y por ello Ortega describe una situación donde "se ve obligado", por su circunstancia española, a escribir ensayos, a "filtrar" sus ideas filosóficas por medio de seductores artículos de periódico o bien, como se ufana en otro contexto, a producir con ingenio "la ideología filosófica deslizada subrepticamente por mí en casi todos mis ensayos". Después de todo, esta defensa "circunstancial" del ensayo, no dejaba a Ortega en cercanía de las instantáneas *sub specie aeternitatis* de Simmel, y tampoco le permitía defenderlo desde lo *sub specie instantis*, sino que se quedaba en una mera justificación *sub specie Hispanitatis*.

Ortega era un ensayista privilegiado pero, a diferencia de Simmel, padecía una especie de "falsa conciencia" al identificar el pensamiento filosófico riguroso con el sistema. Al margen de esa aspiración última por escribir el tratado sistemático que nunca llegó, Ortega sobresalió como un ensayista del primer nivel. En sus ensayos se anuncian los más característicos temas "de nuestro tiempo" a manera de una perspectiva alegórica y reflejada. En el ensayo, es cierto, el autor a veces arriesga una versión intuitiva que va más allá de lo científicamente demostrable, y otras veces suple la información por sensibilidad, imaginación, ingenio o por una suerte de lirismo, pero en ninguno de los dos casos tiene validez la consideración del ensayo como "ciencia en precario". El ensayo se justifica por su capacidad para ir más allá de lo científicamente demostrable y no quedar anclado a la necesidad de la prueba, pero por lo mismo requiere de formas reflejadas de expresión y de una autonomía estética que en ocasiones corre el riesgo de salirse de control. Ortega reconocía los límites de la ciencia, y de ahí surgía la necesidad del punto de vista estético con distintos medios y técnicas de ex-

presión: "De la tragedia de la ciencia nace el arte. Cuando los métodos científicos nos abandonan, comienzan los métodos artísticos".

En los ensayos de madurez, sin embargo, Ortega buscaba "señalar sólo realidades" y, por ello, la filosofía se manifestaba como una vivencia íntima, una *Erlebnis*, especie de espectáculo vivido con pocos pensamientos completamente explicitados. El problema con una fenomenología que pretendía apearse tan fielmente al imperativo de "ir a las cosas mismas", se encuentra en su exigencia para que el discípulo o el lector encontraran por sí mismos la "prueba" capaz de convertir al ensayo en filosofía o en ciencia, puesto que:

Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben; por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados¹⁰

Ante tal concepción de la expresión filosófica no es de extrañar que Ortega se quejara porque nadie interpretaba adecuadamente su pensamiento: "en ocasiones me encuentro sorprendido con que ni siquiera los más próximos tienen una noción remota de lo que yo he pensado y escrito. Distráidos por mis imágenes han resbalado sobre mis pensamientos. [Nadie], en suma, ha hablado de mi "racio-vitalismo"¹¹.

José Gaos, uno de los discípulos "más próximos" a Ortega, y a quien seguramente estaba dirigida la nota del maestro, respondió que nadie como el propio Ortega estaba obligado a extraer todas las consecuencias de sus escritos y a desarrollar lo anunciado en sus ensayos¹². Después de todo, concluyó Gaos, "no parece muy justo ni razonable quejarse de que los demás no hagan la faena propia del quejoso"¹³.

En realidad, las quejas de Ortega provienen de la ubicación que ocupaba su obra ensayística, después de la aparición del tratado de Heidegger en 1927. Ortega aspiraba a una expresión e influencia filosóficas proporcionadas por un tratado sistemático y no por el género elíptico de los ensayos. Si en vez de aspirar al tratado de corte germánico, Ortega hubiera otorgado al ensayo su merecida valoración intrínseca, se habría evitado muchas angustias y resentimientos. Y también las habría evitado de haber reconocido, desde un principio, que *Sein und Zeit* le permitía ver el alcance filosófico de sus propias ideas ensayísticas de una manera apenas imaginada antes de la aparición de ese tratado. Aquellos discípulos de Ortega que,

como Gaos, mantuvieron su capacidad crítica, pudieron señalar el meollo de la angustia orteguiana después de 1927. Frente a la lectura de la noción de "Ser-en-el-mundo" en *Sein und Zeit*, Ortega no podía dejar de recordar —nos dice Gaos— que ya en el prólogo de las *Meditaciones del Quijote* se encontraba inscrita la frase "yo soy yo y mi circunstancia":

Sólo que el recuerdo tampoco habría podido dejar de ir acompañado por el reconocimiento de que no había dado a tal idea un desarrollo equiparable, ni de lejos, al que se encontraba en *Ser y Tiempo*; habría podido ir acompañado del reconocimiento, incluso, de que no había visto todo el alcance de la idea hasta verlo por *Ser y Tiempo*. [Pero] se comprende que le dominara hasta el fin de su vida [...] una doble obsesión: la de sistematizar metódicamente y en la dirección de la filosofía prima sus propias ideas y la de mostrar o probar su independencia¹⁴.

La posibilidad de comprender y explicar esa doble obsesión puede darse en el contexto de un conflicto provocado por la idea tradicional de que la filosofía es sistema metódico o no es filosofía de primer nivel. Tal conflicto surgió en un pensador con una privilegiada capacidad para escribir brillantes ensayos, pero que se antojaban insuficientes a quien quería escribir un tratado, para el cual no tenía la mejor disposición natural. Cuando Ortega se encontró en 1928 con el tratado de Heidegger —nos dice Gaos— debió sufrir "un choque de radical desazón" porque se sintió despojado de la posibilidad de desarrollar plenamente lo que había anunciado en meras posibilidades: "y la realidad plenaria de éstas era nada menos que la del efectivo tema filosófico de nuestro tiempo. De donde lo que hace la impresión de un grito de reclamación"¹⁵.

La interpretación de Gaos respecto a la tragedia de Ortega, es corroborada en estudios posteriores. Así, Morón Arroyo descubrió, desde 1968, que el término de la vida como "realidad radical" no proviene de los ensayos de 1914, sino de una reinterpretación que Ortega hizo de la categoría "vida" a partir de 1929, después de leer a Heidegger. La publicación en 1984 de *La voluntad de aventura* de Pedro Cerezo, ratifica que Ortega era un gran ensayista y crítico cultural¹⁶, pero también que la posibilidad de calibrar el valor filosófico de sus aportaciones, en una dirección hacia la filosofía prima, no se dio sino hasta después de leer a Heidegger. Esta línea interpretativa muestra cómo el anuncio precursor de la circunstancia orteguiana proyectaba, a partir de la aparición de *Sein und Zeit*, muchas potencialidades filosóficas, pero también que esa misma proyección del tratado amenazaba con dejarlas sin contenido.

El artículo de Gaos, donde se planteó por primera vez el callejón sin salida en el que desembocaba el

afán de originalidad sistémica de Ortega, llevaba el significativo título de "Salvación de Ortega". ¿Salvación? ¿Acaso Gaos no realizó más bien una "condenación" al exhibir la raíz de la angustia de Ortega frente al tratado de Heidegger? No necesariamente, pues el discípulo supo desarrollar una ingeniosa soterología para el maestro. Gaos detecta, así, que lo mejor de las aportaciones filosóficas de Ortega se da entre 1914 y 1936. Lo publicado entre 1936 y 1955 es de calidad inferior porque, de alguna manera, el afán de sistema y la búsqueda por imitar a Heidegger "agarró" la originalidad ensayística de Ortega.

Ortega despreció el tipo de filosofía en la que descollaba y tenía una producción de primera calidad. El gran filósofo culturalista, capaz de filosofar estéticamente al "hacer reverberar a la luz de la inteligencia personal los espectáculos en desfile de las circunstancias todas", pareció no percatarse de cómo esa era precisamente una invaluable forma de hacer filosofía con valores propios, y por ende legítima, si tan sólo llega a hacerse con plenitud. Aunque Gaos no lo mencione, Ortega le fue infiel a la máxima de "yo soy yo y mi circunstancia" pues no apreció plenamente la virtud intrínseca de los términos fluidos para expresar la movidez articulación que podía serle bellamente fiel a la esencia de la modernidad. Puesto desde otra perspectiva: Ortega no pudo extraer todas las ventajas de un "deliberado ensayismo" —tal y como lo había hecho su maestro Simmel— porque le absorbió el deseo de filosofar de una manera sistemática en la que traicionaba sus mejores virtudes. No obstante, Gaos consideraba que justamente aquí reside la posibilidad de "salvar" a Ortega porque "...el haber creído en la superioridad de la forma de filosofar que le era extraña, no le impidió a Ortega filosofar con superioridad en la forma que le era propia [...]. De él quedará en la historia de la cultura, no sólo hispánica, sino universal, no lo que hubiera querido hacer y ser, sino en realidad lo que hizo"¹⁷.

Lo logrado en plenitud por Ortega fue su peculiar *genus dicendi* de ideas filosóficas en el ensayo precursor, capaz de anunciar temas que le tocará al tratado explicitar y desarrollar; y esta función otorga un altísimo valor intrínseco al ensayo culturalista. Octavio Paz captó muy pronto el valor del ensayo orteguiano, al describirlo como una forma de movimiento o exploración y descubrimiento, y no de construcción y colonización. La plenitud del "logro de lo propio de Ortega" es expresado por Octavio Paz, en términos que redondean con claridad y elegancia la fenomenología del ensayo:

Fue un verdadero ensayista, tal vez el más grande de nuestra lengua: es decir, fue maestro de un género que no tolera las simplificaciones de la sinopsis. El ensayista tiene

que ser diverso, penetrante, agudo, novedoso y dominar el arte difícil de los puntos suspensivos. No agota su tema, no completa ni sistematiza: explora. Si cede a la tentación de ser categórico como tantas veces le ocurrió a Ortega y Gasset, debe entonces introducir en lo que dice unas gotas de duda, una reserva. La prosa del ensayo fluye viva, nunca en línea recta, equidistante siempre de los dos extremos que sin cesar la acechan: el tratado y el afiorismo. Dos formas de la congelación¹⁸.

Aún cuando Ortega no fue un ensayista del todo fiel a su misión y a veces tuviera dificultades para entender que el *genus dicendi* sistemático no es definitivo de la aportación filosófica, sino tan sólo "una de las tantas caretas que se ha puesto"¹⁹, la obra orteguiana perdura paradójicamente por su exuberante expresión ensayística. Probablemente inspirado en Gaos y en Paz, Alejandro Rossi concluye una parte del debate orteguiano con una nota cuya objetividad y mesura sólo podían adquirirse al paso del tiempo:

Espero no equivocarme al afirmar que hoy en día hay una mayor claridad y, por tanto, una mayor libertad acerca del *genus dicendi* de la filosofía. Si es así, los tiempos son propicios para Ortega y Gasset y sus nuevos lectores lo apreciarán de un modo más completo, sin obsesiones clasificatorias, abiertos a su enorme riqueza de observaciones concretas²⁰.

Exploremos ahora la perspectiva de Lukács respecto a las ventajas del ensayo como forma privilegiada de expresión para el *Zeitgeist* de la modernidad. En 1912, Lukács llegó a Heidelberg con fama de brillante ensayista por la aparición en 1911 de *El Alma y las formas*. Sin embargo, Max Weber pronto le advirtió que el trabajo universitario serio, en el ámbito de la filosofía, se alcanzaba en tratados sistemáticos y no en ensayos. Aunque, según la advertencia de Max Weber, "el ensayista no es ni un pelo inferior al investigador sistemático", e incluso puede ser muy superior, su lugar no está en una universidad²¹. A partir de 1912, Lukács ansiaba demostrar que podía trabajar de manera rigurosa y sistemática. Después de todo, su "período ensayístico" había llegado a su fin, cuando Lukács comprendió lo infructuoso del problema del esteticismo en el que desembocó su producción ensayística²². Al considerar concluido su "período ensayístico", Lukács aceptaba, así, la crítica negativa hacia el ensayo.

Pese a ello, *El Alma y las formas* se iniciaba con una de las más decididas y valiosas defensas del valor intrínseco de tal género literario. A diferencia de Ortega, Lukács no consideraba al ensayo como "ciencia" pues, siguiendo a Wilde y a Kerr, la crítica debería verse más cercana al arte que a la ciencia: "Intento

aislar el ensayo con toda la precisión posible diciendo ahora que es una forma de arte"²³. En una primera aproximación, la distinción entre ciencia y arte se encuentra, siguiendo a Simmel, en que mientras en la primera obran los contenidos, en el arte predominan las formas: "la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte almas y destinos"²⁴. Pero ante esta distinción inicial surge el problema de si no puede haber, pese a todo, una "ciencia del arte" y de ser así ¿cuál sería entonces la función expresiva del ensayo?.

Más que vehículo de intuición, para Lukács el ensayo es un medio de salvación para construir una alternativa de "vida esencial" frente a la inauténtica vida burguesa. La distinción, entre la vida inauténtica y la vida esencial, llevó a Lucien Goldmann a ver en *El Alma y las formas* a un parteaguas en la cultura occidental porque "marca el nacimiento de la moderna filosofía existencialista"²⁵, donde el ensayo es una forma de expresión "que plantea en el problema conceptual, con ocasión de alguna otra forma concreta, los problemas últimos de la filosofía y de la vida". Según Goldmann, el ensayo es un vehículo privilegiado por su naturaleza fluida, concretizadora e interrogadora, esencialmente afín con la era problemática de la modernidad.

A semejanza de Simmel, Lukács defendió la autonomía estética del ensayo. En su "Ensayo sobre el ensayo" proporciona la clave para encontrar la autonomía estética del género cuando afirma que el más grande de los ensayistas no ha sido Montaigne ni Bacon sino... Platón. Ante la cuestión de si puede haber una ciencia del arte, Lukács esboza una trayectoria evolutiva de la poesía y del ensayo donde la figura de Platón imprime un sello problemático a la evolución autónoma del ensayo:

La forma del ensayo sigue sin terminar el camino de la independización que su hermana la poesía ha recorrido hace ya mucho tiempo, el camino del desarrollo hasta la autonomía desde una primitiva unidad indiferenciada con la ciencia, la moral y el arte. Pero el comienzo de ese camino fue imponente, tan grande que la evolución posterior nunca la ha alcanzado del todo, sino que, a lo sumo, se le ha acercado unas pocas veces. Me refiero, naturalmente, a Platón, el más grande ensayista que jamás haya vivido y escrito, el que lo ha arrancado todo a la vida que le circundaba inmediatamente y no ha necesitado así de ningún vehículo mediador; el que pudo enlazar sus preguntas —las más profundas que jamás se han formulado— a la vida esencial.²⁶

Darle tal función a Platón genera un gran problema para la clasificación del ensayo como género moderno, y como forma privilegiada para captar el espíritu de la modernidad. No obstante, el propio

Lukács afirma que la diferencia específica del ensayo moderno se encuentra precisamente en la *problematicidad* de la era moderna reflejada en este género. El ensayo "moderno" se ha vuelto demasiado intelectual y poliforme para adquirir una forma por sí mismo, ya no tiene el trasfondo vital que dió su fuerza a Platón ni la ingenuidad básica de sus primeras manifestaciones. Pero justamente por eso, es evidente la necesidad de "una salvación", la cual es tanto posible como real porque "ahora el ensayista tiene que meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio". La salvación del ensayo moderno se encuentra en la posibilidad de llevar su problematicidad hasta el extremo porque —según Lukács— cuando algo se hace problemático "la salvación no puede venir más que de la radicalización extrema de la misma problematicidad, y de un radical marchar hasta el final de toda problemática"²⁷.

¿Cuando se hace problemática hasta sus más profundas raíces la existencia del ensayista? Pues precisamente cuando surge, por ejemplo, un Ortega que reclama prioridades cronológicas para sus ensayos frente al tratado de Heidegger, o cuando Goldmann reclama para el propio Lukács su anticipación ensayística a la problemática de *Sein und Zeit*. Pues ¿cuál es la justificación del ensayo si el sistema no llega? ¿y si éste llega, no se hace entonces superfluo el ensayo? Lukács mismo parece dar una respuesta anticipada a los "reclamos" de Ortega posteriores a 1927, o a los de Goldmann a partir de 1950, cuando explica desde 1911 la función del ensayo precursor frente al sistema, de una manera que parece anunciar la llegada del Mesías.

...sin duda se crean en el ensayista mismo sus criterios de juicio, pero no es él el que los despierta a la vida y la acción: se los inspira el gran determinante de los valores de la estética, ese que está siempre por llegar, que nunca ha llegado, el único autorizado a juzgar. El ensayista [...] es un Bautista que marcha a predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir, de uno cuyas sandalias él no es digno de desatar. Y si éste no llega, ¿no queda el ensayista sin justificación? Y si aquél aparece ¿no se hace entonces el ensayista superfluo? ¿No se hace del todo problemático con este intento de justificación?²⁸

Aparentemente, la función del ensayo precursor es la de un Bautista que anuncia la llegada del tratado verdadero, el cual le dará sentido a su tarea, lo iluminará retrospectivamente y le indicará los criterios de juicio con los que debe evaluarse. ¿Cobra sentido el valor del ensayo precursor sólo a la luz que provenga del gran tratado que está por llegar? Lukács responde, en una primera instancia, afirmativamente. Si el ensayo desempeña una función precursora —y

hasta "reclama" airadamente que ese ha sido su papel— entonces se fijan los límites de su acción y, por definición, no le queda más remedio que cumplir lo mejor posible su misión. Para Lukács, el ensayo representa así "el tipo puro del precursor, y parece muy discutible, que un precursor pueda pretender valor y vigencia con independencia del sentido de su anuncio". Desde esta perspectiva los reclamos de Ortega, o los promovidos a favor del Lukács ensayista en 1950, serían indignos de desatarle las sandalias al Mesías que llegó en 1927:

El ensayista puede contraponer tranquila y orgullosamente su creación fragmentaria a las pequeñas perfecciones de la exactitud científica y de la frescura impresionista; pero su más pura consecución, su creación más fuerte resulta sin fuerza alguna cuando llega la estética grande. Entonces cada una de sus configuraciones es sólo una aplicación del criterio finalmente inapelable; él mismo no es entonces más que cosa provisional y ocasional, sus resultados no se pueden ya justificar por sí mismos ante la posibilidad de un sistema. Aquí el ensayo parece de verdad y totalmente sólo precursor y no se le puede encontrar ningún valor sustantivo²⁹

Lukács explora así las raíces más profundas de la problematicidad del ensayo moderno. Pero si la radicalización se lleva hasta el extremo, es precisamente para encontrar la vía de "salvación" del ensayo, la cual es hallada en 1911 de una manera no muy diferente a como Gaos encontró en 1956 la "salvación" de Ortega. El tratado sistemático —nos dice Lukács— es ciertamente un final de verdad, el final de un camino, pero éste es inimaginable e irrealizable sin el recorrido del camino, el cual adquiere así un valor autónomo. Si el ensayo logra "conseguir una configuración que libere y salve en eterno valor su esencialidad más propia e indivisible" entonces el ensayo mismo queda salvado en su autonomía estética o en una "toma de posición originaria y profunda respecto del todo de la vida, una categoría última y no abolible de las posibilidades de vivencia". Los ensayos siempre estarán antes del sistema, pero aunque el sistema estuviera ya realizado, los ensayos no son una mera aplicación derivada, sino que tienen su autonomía en la creación novedosa, al participar de la vivencia real. Si el ensayista capta el valor de su autonomía, y comprende que su valor no reside en dar una sentencia (como en el sistema), sino en el aspecto dinámico del "proceso mismo de juzgar", entonces puede salvarse y encontrar su propio reino: "al igual que Saúl, quien salió a buscar las asnas de su padre y encontró un reino, así también el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida"³⁰

Lukács resalta la autonomía estética del ensayo como ámbito de salvación, al definir a los ensayos como "poemas intelectuales" con su propia esfera de influencia estética y conceptual: el ensayo es, pues, un género artístico, la configuración de una vida propia, completa. Puede llamarse obra de arte y, no obstante, resaltar su diferencia frente al arte: el ensayo se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte, pero sólo con el gesto. En su respuesta a cómo salvar el ensayo en la autonomía estética, Lukács sigue a Simmel y visualiza al fragmento como símbolo de una totalidad más amplia, con lo que se libera al ensayo del aislamiento. El ensayo se convierte así en el medio privilegiado para captar una realidad fragmentaria y temporalizada, porque su esteticismo inherente constituye un vehículo afín al de las tendencias ontológicas de la modernidad. En cuanto fragmento de la modernidad, el ensayo representa la privilegiada puerta de acceso a la totalidad, en virtud de sus conexiones estéticas con lo esencial. La instantánea *sub specie aeternitatis* destila lo eterno a partir de lo transitorio en cuanto moderna conciencia de la temporalización del Ser.

El Alma y las formas anuncia también los temas existencialistas de la conciencia del límite del "ser-para-la-muerte" y de la distinción entre la vida o existencia inauténtica y la vida esencial. Esta obra puede leerse, así, de dos maneras complementarias: como parteaguas cultural por su visión del problema del arte en la modernidad, y como una serie de ensayos con una autonomía estética que no se contraponen a su función precursora en el anuncio de la filosofía existencialista del siglo XX.

Queda pendiente el tema de la localización social más apropiada para la producción ensayística. ¿Hay alguna conexión entre la creación de ensayos precusores de la modernidad y la localización social del *outsider* urbano y cosmopolita? Simmel da una respuesta afirmativa: el espacio experimental del que se nutren sus ensayos estaba constituido por la vida metropolitana de Berlín a principios de siglo, de donde extrajo el diagnóstico del espíritu de la época a partir de su análisis del dinero.

Para Simmel, el dinero es el símbolo mismo de la modernidad. El dinero constituye la expresión intensificada del distanciamiento, es el distanciamiento mismo. Y si el dinero es el símbolo de la modernidad, y el "distanciamiento" el fenómeno mediante el cual esta última se realiza, entonces la gran ciudad constituye el "espacio experimental" para detectar la operación de los procesos modernos. Sólo el ensayo capta la esencia de esa fluidez fragmentaria que la gran ciudad proporciona en su constante bombardeo de nuevas impresiones, las cuales se expresan de manera óptima si el ensayista es un *outsider* capaz de extraer

el máximo provecho del "distanciamiento" que de manera natural le proporciona su condición urbana.

Las características del "distanciamiento" cosmopolita de los ensayos de Simmel son compartidas por Lukács. También él se percibía a sí mismo como un *outsider* "libremente flotante" entre Hungría y Alemania. En Budapest, en Berlín, en Florencia, en Viena, o en los trenes en que se desplazaba de una gran urbe a la otra, Lukács redactó los ensayos de *El Alma y las formas*. Con todo, la mayor similitud entre los ensayos del maestro berlinés y los de su discípulo húngaro se daba en la experiencia de "extranjera" y distanciamiento que rodeaba al refinado esteticismo inherente a esa forma de expresión. En efecto, para Lukács, la vivencia trágica del esteta cosmopolita, y por extensión de todo artista o intelectual moderno, se resumía en la experiencia de la separación y el acoso por la necesidad religiosa de la trascendencia, por el deseo primitivo de fusionar su yo solitario con alguna gran tarea comunitaria.

Lukács se autopercibía como "el eterno extranjero", en búsqueda de una posible redención, en alguna hazaña comunitaria, la cual finalmente encontró en la forma extrema de la revolución bolchevique. La fantasía, el anhelo, por la comunidad y por la utópica llegada final al hogar, se expresaría, sin embargo, desde 1907 en un breve ensayo sobre Gauguin. Ahí Lukács describe la sensación nómada del artista que por fin encuentra su hogar. En Tahití, Gauguin recuperó el sentimiento de pertenencia a una comunidad que no había tenido en Europa. A diferencia de la opinión convencional, Lukács no veía en ese acto a una huida, sino a la feliz llegada a casa después de muchas peripecias. Tahití curó a Gauguin porque ahí "por fin alcanzó la meta que había buscado toda su vida. El es el único pintor moderno que logró llegar a casa."³¹

Pero la fantasía de Gauguin no resolvía el aislamiento de Lukács. A lo más que podía aspirar era a esa futura y vaga posibilidad de formar parte de alguna hazaña comunitaria; aspiración que subrayaba en 1907 la condición de aislamiento y extrañamiento frente a las formas banales de vida comunitaria a su disposición.

El ensayo era también la forma de expresión más adecuada para el "distanciamiento" del *outsider*, no tan sólo por su movilidad y fluidez interna, o por su autonomía estética, sino sobre todo por ser una forma indirecta de expresión, donde podían conjugarse las posiciones más contradictorias. Al igual que Simmel, Lukács confirió al ensayo una forma privilegiada de interacción con el mundo, muy distinta al de las "pequeñas perfecciones de la exactitud científica". Por su naturaleza intrínseca, el ensayo le permitía cambiar de perspectivas y permanecer, por decirlo así, de incógnito en un juego irónico de contradicciones.

Ortega y Gasset expresaría también, a lo largo de su obra, una concepción antropológica basada en el extrañamiento del hombre frente al mundo, lo cual reflejaba una explícita autopercepción del filósofo español como "un extranjero" que, por otro lado, compartía con Simmel y Lukács la condición urbana y cosmopolita. Por su formación en las tradiciones culturales francesa y alemana, por su decidida oposición al casticismo unamuniano, o por su *Drang nach Westen* al fundar en 1923 *La Revista de Occidente*, Ortega era, en efecto, un intelectual cosmopolita.

La perspectiva excéntrica y marginal en calidad de "espectador", explícitamente emparentada con la idea del "extranjero" en la *Sociología* de Simmel, fue expresada por Ortega en 1939 en Buenos Aires al afirmar: "yo soy nada menos que el extranjero, y me beneficio de sus melancólicos privilegios"³². La delimitación de las funciones del "espectador", autoadjudicadas por Ortega, tenían un eminente significado de perspectiva marginal, es decir, de *outsider*, con todas sus ventajas y limitaciones. Pero la mejor expresión de las implicaciones más profundas de tal localización, fue la que Ortega se vio obligado a delimitar en 1951 frente a la muy diferente antropología filosófica de Heidegger.

En efecto, al darse en 1951 una discusión entre Ortega y Heidegger en el célebre coloquio de Darmstadt, quedaron contrapuestas dos concepciones antropológicas radicalmente diferentes: la del *outsider* frente a la del *insider*. En su conferencia *Bauen Wohnen Denken* (*Construir, habitar, pensar*), Heidegger expuso una antropogénesis al considerar que el habitar otorga la diferencia radical del hombre frente al animal porque, en tanto que piensa, el hombre construye y esta actividad puede realizarla porque primigeniamente ya se encuentra habitando, es decir, morando en la tierra. Al habitar, el hombre consigue una unidad de cuatro dimensiones porque preserva la tierra, crea las condiciones para recibir hospitalariamente al cielo, espera a la divinidad honrándola, y se inicia en su propia esencia humana, en tanto que es un ser—para—la—muerte. El habitar, en consecuencia, tiene una precedencia primigenia sobre el construir, pues lo hace posible en tanto las cosas cultivadas o construidas por el hombre no son más que una presencia en el espacio que el hombre habita: "esencialmente el hombre no construye para habitar, sino que construye y ha construido porque ya habita"³³. La esencia del *insider*, por oposición a la movilidad, cosmopolitismo y extrañamiento del *outsider*, radica en su apego a la tierra, al habitat, a partir del cual desarrollará todas las potencialidades de su pensar. Por eso, para Heidegger, ser humano quiere decir ser en la tierra en cuanto mortal y esto, a su vez, significa morar, habitar, lo cual puede detectarse claramente

cuando el pensador de la Selva Negra encuentra que *wohnen* y *bauen* se unen etimológicamente en el viejo vocablo *buan*, del cual deriva también el germánico *ich bin* (yo soy). A su vez, la vieja raíz *buan* significa cuidar y preservar, específicamente la tierra para cultivar la viña.³⁴ Y no debemos olvidar que "campesino", en alemán, se dice *bauer*.

La concepción antropológica de Ortega es exactamente la contraria. El movable, nómada y cosmopolita *outsider*, no acepta la precedencia primigenia del habitar sobre el construir sino que, por el contrario, el hombre construye porque no habita, porque "es un intruso" en el mundo y carece de un espacio propio, por lo cual tiene que inventar el artificio de la técnica para habitar, no de una manera original y natural, sino derivada y artificial. En su conferencia de Darmstadt, Ortega expresó la antropogénesis del *outsider*, antípoda de la del *insider* Heidegger, al declarar que el hombre "no sólo es extraño a la naturaleza sino que ha partido de un extrañamiento". El hombre es un "eterno insatisfecho", un "animal desgraciado" que trata de tener cosas que no ha tenido nunca y "por eso no está adaptado al mundo, por eso no pertenece al mundo."³⁵

El hecho de que el hombre habite donde quiera, su planetaria ubicuidad, significa, claro está, que carece propiamente de "habitar", de un espacio donde, *sin más*, pueda habitar [...]. El hombre es un intruso en la llamada naturaleza. Viene de fuera de ella, incompatible con ella, esencialmente inadaptado a todo *milieu*. Por eso construye, *baut*. Y como en cualquier lugar del planeta puede construir —y en cada uno con diferente tipo de construcción— es capaz, *a posteriori*, de habitar en todas partes³⁶

Tal antropogénesis aparece ya en un curso de Metafísica impartido por Ortega entre 1932 y 1933, donde definió a la Metafísica como la actividad del hombre cuando necesita y busca una orientación radical en su situación porque "es de la esencia humana estar el hombre radicalmente desorientado"³⁷. La esencia del hombre consiste en estar desorientado, perdido, en constante perplejidad, "náufrago", y no de una manera coyuntural, sino constitutivamente radical. Ortega se refiere a la emigración y al destierro, incluso tres años antes del inicio de la guerra civil española, al definir en qué consiste "estar en una circunstancia o en el mundo":

...tal circunstancia, es existir fuera de mí, en tierra extraña, es ser constitutivamente forastero, puesto que no formo parte de aquello donde estoy, no tengo nada que ver con ello [...]. el hombre existe fuera de sí, en lo otro, en país extraño —¿quién sabe si enemigo?— no a ratos y de cuando en cuando, sino siempre y esencialmente. Vivir es

existir fuera de sí, consignado a lo otro. El hombre es por esencia, forastero, emigrado, desterrado³⁸.

Así como el "forastero" Lukács guardaba un anhelo por la *llegada a casa* en su ensayo sobre Gauguin, así también Ortega completaba su antropología filosófica del *outsider* con un anhelo por lo que no se tiene. En ambos casos se trata de un deseo, un esfuerzo, mas nunca de un logro, de una llegada definitiva. Ortega mencionaba en 1951 el ineluctable "anhelo de algo que no se tiene" al lado de la perenne "esperanza de que se logre". El auténtico y pleno habitar es sólo un deseo pero no una realidad, "por eso suelo decir que esta insatisfacción es como un amor sin amada o como un dolor que siento en los miembros que nunca he tenido"³⁹.

Heidegger quedó muy impresionado con Ortega, y una tarde de domingo los dos se vieron obligados a cruzar, en una especie de "caballeroso" duelo, sus "más agudos aceros" para resolver, entre otras cosas, la etimología del Ser. Para Heidegger, la antropología filosófica de Ortega reflejaba una tristeza fundamental, la cual no podía explicarse únicamente por las "circunstancias externas". La percepción del *insider* alemán fue cordial hacia el *outsider* español:

Este espíritu caballeroso de Ortega, manifestado también en otras ocasiones, frente a mis escritos y discursos, ha sido tanto más admirado y estimado por mí, pues me consta que Ortega ha negado a muchos su aprobación al sentir cierta inquietud por alguna parte de mi pensamiento que pudiera llegar a amenazar su propia originalidad[...]. Cuando pienso en Ortega y Gasset, viene a mis ojos su figura tal y como se mostró aquella tarde en su forma de hablar, con sus silencios y ademanes, en su caballerosidad, soledad, ingenuidad y tristeza, con un saber multifacético y una encantadora ironía⁴⁰.

Pero si la forma privilegiada de expresión para la similar localización social de Simmel, Lukács y Ortega era el ensayo, ¿cuál era la forma natural de expresión para alguien que, como Heidegger, no compartía semejante localización social? A diferencia de los ensayistas urbanos y cosmopolitas, Heidegger vivió toda su vida en pequeñas ciudades universitarias como Friburgo y Marburgo, en aldeas como Messkirch donde nació y recibió su educación elemental, o bien en Todnauberg, región aldeana situada en el corazón de la Selva Negra al sudoeste de Alemania, donde Heidegger construyó una rústica cabaña para vivir, trabajar y morir ahí. Hijo de sacristán católico y maestro tonelero, Heidegger llevaría una vida de campesino arraigado al dialecto y costumbres de su suelo natal. En este sentido fue el *insider* por excelencia del círculo cultural del sudoeste alemán.

Coherente en su arraigo a las tradiciones locales,

Heidegger consideraba a Hölderlin un poeta muy superior y más sabio que Goethe. A partir de su profundo arraigo al suelo natal, Hölderlin fue capaz de pensar el entero destino metafísico de Occidente. Pero aún cuando las odas, himnos y elegías de Hölderlin cantan el "retorno a la patria", lo cierto es que el poeta suabo jamás pierde su perspectiva planetaria y, por ello, se le desfigura cuando se le interpreta como si fuera un héroe germánico. No ocurre lo mismo con otros poetas admirados por Heidegger, como Eduard Mörike o Johann Peter Hebel, cuyas poesías tienen mensajes y símbolos separables sólo con dificultad de la tradición del *Blut und Boden* ("sangre y suelo"). En "Hebel—El amigo de la casa", publicado en 1957, es posible encontrar, sin embargo, influencias del texto de 1951 presentado al coloquio de Darmstadt, donde Heidegger postuló la primacía del habitar sobre el construir. Ahí la estructura espacial, tan opuesta a la del *outsider*, es reiterada por Heidegger:

La casa casi aparece como un mero local donde habitar. Pero solo mediante la habitación la casa se hace por primera vez casa. La construcción por la que se erige la casa, no es lo que en verdad es, si no está orientada previamente por un permitir—habitar que despierta y ofrece las posibilidades primordiales de la habitación⁴¹.

La admiración de Heidegger por la poesía de Hebel provenía de la afinidad y "amistad" que este poeta manifestaba hacia el placer cósmico de habitar en la casa y vivir en la "patria", todo lo cual refleja la identificación de la cosmovisión de un *insider* con la de un semejante, cuya simpatía descansa en una pertenencia original, conforme al mundo y a su estructura. El secreto de la armonía interna del lenguaje poético de Hebel reside en su capacidad para expresar por escrito el habla del dialecto alemán a la vez que deja "sonar el puro eco" del dialecto en su versión escrita. Por ello, "el lenguaje escrito que habla en las narraciones y reflexiones de Hebel es el más claro, sencillo y, a la vez, encantador y significativo que jamás se haya escrito"⁴². La armonía interna con el mundo se produce porque toda la poesía alemana de Hebel nace de un anhelo por la patria; anhelo que lleva a cantarle a la tierra, gente y costumbres del suelo natal; y como "el dialecto es la fuente secreta de todo lenguaje", de él nos llegan todas las corrientes secretas "que el espíritu del lenguaje oculta dentro de sí"⁴³. Esto no quiere decir que el mundo de la lírica de Hebel sea un mundo limitado porque sea "solamente" un mundo de poesía alemana. Al contrario, de ese dialecto surge un mensaje planetario porque "el lenguaje es, en su procedencia esencial, dialecto, y esto es válido incluso cuando se trata de un lenguaje mundial". El lenguaje no tan só-

lo es "la casa del ser", sino que existe una conexión esencial entre el lenguaje y el suelo natal, la *matria*, lo cual es particularmente notorio cuando el lenguaje se expresa en un dialecto que "se encuentra arraigado a un ámbito en cuyo paisaje un grupo tribal mora en su *matria*". El lenguaje y el suelo natal no se encuentran pues yuxtapuestos, sino que el uno sólo es válido en los términos del otro: no se trata de tener lenguaje y *matria*, sino de concebir al lenguaje como *matria* (*Sprache als Heimat*):

En el dialecto se arraiga la esencia del lenguaje. En él también se arraiga lo hogareño de la casa, del suelo natal, de la *matria*, cuando el dialecto constituye el habla de la madre. El dialecto no tan sólo es el lenguaje de la madre, sino también y sobre todo, la madre del lenguaje".

La cosmovisión de Heidegger en cuanto *insider*, no se expresó únicamente en su admirada interpretación de la *lirica* de Hebel o de los himnos de Hölderlin, sino también en la manera como él mismo experimentaba la vida campesina de la región. Así, en el "El sendero del campo" (1947), Heidegger identifica la tarea del auténtico pensador con la faena del campesino: "Frecuentemente el pensamiento retorna en los mismos escritos —o en sus propios ensayos— a la ruta que el sendero traza a través de la *campifia*. El camino queda tan cerca del paso del pensador, como del paso del campesino que sale a segar en la *madrugada*".⁴⁵ El auténtico pensador, que sabe como lo sencillo encierra el enigma de lo grande y perenne, puede oír la sabiduría del alentador consejo que proviene del sendero del campo:

Pues la voz del camino habla sólo mientras existen hombres que han nacido a su vera y son capaces de oírle. Ellos son siervos de su origen, pero no son esclavos de maquinaciones. En vano intentará el hombre ordenar el globo terráqueo con sus planes si no se encuentra en armonía con la voz del sendero del campo".

Meditaciones semejantes nos llevan a preguntar si la vigencia del pensamiento de Heidegger no estará conectada con su ubicación como "el primer teórico de la lucha ecológica", es decir, de la defensa del *oikos*, de la casa, de la naturaleza y del suelo natal, frente a las amenazas de la técnica y la "civilización". Al margen de esta posibilidad, en sus escritos se expresa el punto de vista de un *insider*, arraigado a su suelo natal y en armonía con su medio ambiente. Se trata de un pensador que vivía y trabajaba como campesino, siguiendo el ritmo marcado por las estaciones del año.

En 1933 Heidegger recibió por segunda vez una invitación para ocupar una codiciada cátedra de filo-

sofía en la Universidad de Berlín, pero hizo honor al arraigo a su suelo natal al rechazar la oferta. En un artículo de 1934, Heidegger expresaba su temor a la "superficialidad" cultural de las grandes urbes, y la convicción de que la profundidad de su trabajo filosófico derivaba del contacto con la vida y el "paisaje creativo" que le rodeaba. El trabajo que conducía a su manera de pensar estaba arraigado en el paisaje, en una íntima afinidad con el trabajo de los campesinos⁴⁷. Así como la "Sinfonía Alpina" de Richard Strauss expresa en lenguaje sinfónico el paisaje y la vida campesina de los Alpes, con su calma bucólica y sus eventuales tormentas, así también Heidegger manifestaba la afinidad de su producción filosófica con el paisaje de la Selva Negra: "Cuando en la profunda noche del invierno, una bronca tormenta de nieve brama estremeciendo la cabaña, y oscurece y oculta todo, entonces es cuando llega la hora culminante de la Filosofía".⁴⁸ No es posible ir a filosofar a Berlín —nos dice Heidegger— porque eso sería desprenderse de la tierra y el ambiente del que se nutre su manera de pensar.

La localización espacial del *insider* no era entonces la más propicia para captar el fluido ambiente cultural de la modernidad en ensayos estéticos, es decir en el vehículo más adecuado para reflejar de manera parabólica sus manifestaciones inmediatas. El *insider* trabaja más bien hacia una construcción de mayor profundidad, levanta pieza por pieza los fundamentos de su tratado y, para ello, requiere vitalmente de la tranquilidad y soledad para la meditación que sólo puede obtener en el retiro, o en condiciones que le permitan seguir el ritmo, la palpitación misma del medio ambiente con el cual se encuentra en armonía y donde se identifica, fusionándose, su propio ser. El *outsider*, por el contrario, requiere de un bombardeo de estímulos culturales y sociales para captar la fluidez eruptiva y el dinamismo fulgurante del ambiente cultural de la época, el cual queda plasmado de manera fragmentaria en sus vanguardistas ensayos estéticos. Aún cuando el ensayo tiene en su estructura intrínseca mayor flexibilidad y libertad interna para reflejar el plurivalente dinamismo de la modernidad, carece por lo mismo de la solidez, gravedad y sistematicidad del tratado, el cual recoge parte de esas experiencias culturales y las fusiona, con otras de muy diferente procedencia, para expresar el "tema de nuestro tiempo".

El ensayista tendrá más posibilidades para adelantarse en el anuncio precursor de los problemas fundamentales del espíritu del tiempo que el tratadista, arraigado a su perspectiva interna; pero la configuración vanguardista del ensayo difícilmente tendrá el sello que emana del trabajo meditado y elaborado, paso a paso, en la calma y la tranquilidad

del retiro. Se trata pues de dos perspectivas diferentes y complementarias pero no necesariamente jerarquizadas. Mientras más movimiento, dinamismo, estímulos y tráfico con diversos círculos sociales y culturales tenga el ensayista, mayores probabilidades tendrá de cumplir su función precursora. Y mientras más tranquila, llena de serenidad (*Gelassenheit*), y apegada a la tierra sea la tarea del pensar del tratadista, mejor desempeñará su función de abrir e iluminar los claros en el bosque planetario de la crisis de nuestro tiempo.

NOTAS

- ¹ Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne" [1868] en: *Critique d'art*. Paris, Gallimard, 1992, p. 355.
- ² *Ibid.* p. 352.
- ³ *Ibid.* pp. 351-354.
- ⁴ Georg Simmel, "Soziologische Aesthetik" [1896] en *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900. Gesamtausgabe Band 5*, Frankfurt, Suhrkamp, 1992, p. 199.
- ⁵ Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, Londres, Routledge, 1978, pp. 494-495.
- ⁶ José Ortega y Gasset, *Las Atlántidas y Del Imperio Romano*. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Universidad, 1985, p. 144.
- ⁷ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Revista de Occidente, 1975, p. 13.
- ⁸ *Ibid.* pp. 23-24.
- ⁹ José Ortega y Gasset, "Adán en el Paraíso" (1910) en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1984, p. 78.
- ¹⁰ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, op. cit., p. 24.
- ¹¹ José Ortega y Gasset, "Pidiendo un Goethe desde dentro" (1932), en: *Vives Goethe*. Madrid, Revista de Occidente, 1973, pp. 107-108.
- ¹² Ver, José Gaos, "Salvación de Ortega" (1956) en: *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América Española*. México, UNAM, 1957, p. 80.
- ¹³ Ver: José Gaos, "Ortega y Heidegger" en *La Palabra y el Hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana. Núm. 19, Xalapa, Julio-Septiembre 1961, p. 439.
- ¹⁴ *Ibid.* pp. 430 y 433.
- ¹⁵ José Gaos "Salvación de Ortega", op. cit., pp. 79-80.
- ¹⁶ Pedro Cerezo Galán, *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 142.
- ¹⁷ José Gaos, "Salvación de Ortega", op. cit., p. 86.
- ¹⁸ Octavio Paz, "José Ortega y Gasset: el cómo y el para qué" en *Hombres en su siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 98.
- ¹⁹ Alejandro Rossi, "Lenguaje y Filosofía en Ortega" en: A. Rossi, F. Salmerón, L. Villoro y R. Xirau, *José Ortega y Gasset*. México, FCE, 1984, p. 39.
- ²⁰ *Ibid.* 39.
- ²¹ Carta de Max Weber a Georg Lukács del 14 de agosto de 1916 en: *Georg Lukács. Briefwechsel 1902-1917*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1982, pp. 371-372.
- ²² Georg Lukács, *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie in Dialog*. Frankfurt, Suhrkamp, 1981, pp. 57 y 249-250.
- ²³ Georg Lukács, *El Alma y las formas y la Teoría de la Novela*. Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 16.
- ²⁴ *Ibid.* p. 17.
- ²⁵ Lucien Goldmann, "Georg Lukács: L' Essayiste" (1950) en *Recherches dialectiques*. Paris, Gallimard, 1959, p. 247.
- ²⁶ Georg Lukács, *El Alma y las formas...*, op. cit. p. 32
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ *Ibid.* p. 36
- ²⁹ *Ibid.* p. 37.
- ³⁰ *Ibid.* p. 30.
- ³¹ Georg Lukács, "Paul Gauguin" (1907), en: *Sulla Povertà di Spirito. Scritti (1907-1918)*, Bologna, Cappelli, 1981, pp. 56-57.
- ³² José Ortega y Gasset, "Discurso ante la Institución Cultural Española de Buenos Aires" (1939) en: *Meditación del pueblo joven*. Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 71.
- ³³ Martín Heidegger, "Bauen Wohnen Denken" en *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen, Neske, 1954, pp. 146-147.
- ³⁴ *Ibid.*
- ³⁵ José Ortega y Gasset, "El mito del hombre allende de la técnica" (1951) en: *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 107.
- ³⁶ José Ortega y Gasset, "En torno al coloquio de Darmstadt", en *Meditación de la técnica*, op. cit. p. 128.
- ³⁷ José Ortega y Gasset, *Unas lecciones de Metafísica (1933)*, Madrid, Alianza Editorial, 1966, p. 31.
- ³⁸ *Ibid.* p. 87.
- ³⁹ José Ortega y Gasset, "El mito del hombre allende de la técnica" (1951), op. cit. p. 107. Tal expresión, por otro lado, ya había sido utilizada por Ortega desde 1916.
- ⁴⁰ Martín Heidegger, "Begegnungen mit Ortega y Gasset" (1955) en *Denkerfahrten*. Frankfurt, Klostermann, 1983, pp. 78 y 79.
- ⁴¹ Martín Heidegger, *Hebel-der Hausfreund* [1957], Pfullingen, Neske, 1985, p. 13.
- ⁴² Martín Heidegger, "F, r das Langenharder Hebelbuch" (1954), en *Denkerfahrten*, op. cit., p. 67.
- ⁴³ Martín Heidegger, "Die Sprache Johann Peter Hebels" [1955] en *Denkerfahrten*, op. cit. p. 74.
- ⁴⁴ Martín Heidegger, "Sprache und Heimat" [1960] en *Denkerfahrten*, op. cit., p. 88.
- ⁴⁵ Martín Heidegger, "Der Feldweg" [1947], en *Denkerfahrten*. op. cit. p. 37.
- ⁴⁶ *Ibid.* p. 39.
- ⁴⁷ Martín Heidegger, "Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz?" [1934] en *Denkerfahrten*. op. cit. p. 10.
- ⁴⁸ *Ibid.* <