

BEATRIZ SARLO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

*DEL OTRO LADO DEL HORIZONTE*

Todos los buenos ensayistas son escritores, en el sentido que Barthes dio a esa palabra. El ensayo escribe (y describe) una búsqueda. Su modelo podría ser la novela de Proust: escribir para encontrar, para mostrar las maquinaciones y dificultades a las que obliga seguir un rastro, los desvíos y desvaríos; no se escribe para contar lo que ya se ha encontrado: “Veo en mi pensamiento con claridad las cosas hasta el horizonte. Pero me empeño en describir sólo aquellas que están al otro lado del horizonte”. El ensayista no dice lo que ya sabe sino que hace (muestra) lo que va sabiendo, sobre todo indica lo que todavía no sabe. En el ensayo se dibuja un movimiento más que un lugar alcanzado. Como la flecha del arquero zen, el ensayo es el trayecto más dar en un blanco. Pero, a diferencia de la flecha, el movimiento discurre en varias direcciones, exploratorio, muchas veces incierto. Si hay alguna seguridad en el ensayo, ella, más que de su argumento, es un atributo de su escritura que se precave de una incertidumbre completa.

A diferencia del “tratado”, el ensayo no puede resumirse en sus partes. Éstas se sobreimprimen, reaparecen sin sintetizarse, desaparecen sin explicaciones. El plan del ensayo debe ser descubierto en sus restos, siempre dispersos a lo largo de un texto que a veces oculta su plan y a veces lo muestra sin cumplirlo. Una forma del ensayo es la pregunta y su desenlace no necesariamente ofrece una respuesta, sino una nueva

pregunta, bordeando lo que no se sabe, que se ha ampliado como resultado en negativo: después del ensayo, un nuevo horizonte, para usar la palabra de Proust, desconocido. Otra forma del ensayo es la afirmación radical, cuya radicalidad, precisamente, desencaja los pasos argumentativos.

La incompletitud del ensayo es su regla porque si el ensayo se completara daría cierre a una forma que se caracteriza, en cambio, por desafiar la clausura, incluso cuando alguien (el escritor, el lector) se ilusionan con un cierre definitivo de la argumentación.

Tomando un famoso ejemplo de los hechos y dichos de la Revolución Francesa, von Kleist escribió que pensamos mientras hablamos, no antes de hablar: “Después de la disolución de la última sesión de la asamblea bajo la monarquía, el 23 de junio, cuando el Rey había ordenado que se disolvieran los Estados Generales, el maestro de ceremonias se apersonó en la sala de debates, donde la asamblea todavía continuaba, para preguntar si habían escuchado la orden del Rey. ‘Sí’, respondió Mirabeau, ‘escuchamos la orden del Rey’; estoy convencido de que con esta entrada en materia, llena de cortesía, todavía no se le había pasado por la cabeza la palabra bayoneta, que le serviría para concluir: ‘Sí, señor,’ repitió, ‘la hemos escuchado’. Está claro que todavía no sabe lo que quiere decir. ‘Pero ¿qué le permite a usted’ prosiguió —y justo en este punto se abre la fuente de ideas no dichas— ‘darnos aquí estas órdenes?’ Esto era lo que necesitaba Mirabeau: ‘Es la Nación la que da las órdenes y no hemos recibido ninguna de esa fuente’, momento en el cual se lanza hacia la cima. ‘A fin de hacerme entender claramente’ —y es aquí donde encuentra lo que expresa toda la resistencia de su alma— ‘decid a vuestro Rey que no dejaremos nuestro puesto sino por la fuerza de las bayonetas’. Con esto, satisfecho de sí mismo, volvió a sentarse”. Como la famosa réplica de Mirabeau, el ensayo se piensa mientras se escribe o, por lo menos, deja la impresión de asistir siempre a la escena de un pensamiento en el momento en que ese pensamiento se está haciendo: “No somos *nosotros* los que sabemos; ante todo, la que sabe es una cierta *disposición* de nuestro ser”.

Contrastando ideas opuestas, incompatibles, salteando nexos lógicos y pasos demostrativos, el ensayo es un sistema de desvíos: “Todos los

lectores de Simmel, hoy muy numerosos, reconocen ese instante en el que se balancean tantas de sus argumentaciones, en que se desecha la supuestamente última formulación alcanzable, y en que se observa y relativiza el resultado que acaba de obtener situándose en el resultado contrario, en el mundo de las posibilidades”. Esta sería una definición ejemplar, el ideal *typus*, al que, sin embargo, sería injusto ajustar todos los ensayos. Digamos, por lo menos, que es la cualidad “ensayística”, que habla de la condición del ensayo entre los discursos. Hay ensayo donde se cambia de dirección, se inventan atajos o se dan rodeos. Sobre todo: se improvisa en un sentido musical, trabajando sobre un tema hasta alejarse por completo, dar la impresión de que se lo ha perdido, encontrar en ese tema las notas de otro en el que no se había pensado.

Así como no se resume en sus partes, un ensayo no se resume en sus hipótesis. Resiste el resumen y, como la poesía, cuando la cualidad ensayística es intensa, rechaza la paráfrasis. Parafrasear un ensayo es escribirlo mal o escribirlo mejor, nunca exponerlo de nuevo. No hay síntesis posible del ensayo. Puede ser sometido a la “explicación”, pero no puede ser reducido a sus ideas. A diferencia de las *Bases*, un tratado constitucional y un programa político, *Facundo* no existe fuera de su escritura.

Se dice que la extensión del ensayo es siempre más breve, pero ¿más breve que cuál otro tipo de texto y por qué? Es más breve porque no alcanza siempre un final, o porque ese final no existe en ninguna parte. Pero hay ensayos que tienen la extensión de un libro; y, en el límite opuesto, están los aforismos, ensayos que todavía no fueron escritos más allá de la frase, que no podrían ser escritos probablemente. La brevedad fue una cualidad estadística del ensayo (el ensayo inglés, el que publicaban las revistas desde fines del siglo XVIII), pero no un rasgo obligatorio. *El idiota de la familia* son más de mil páginas, y, sin embargo, nadie podría sustraerlo del ensayo por su circularidad, su obsesividad recursiva, su abundancia fuera de todo límite “necesario”. La extensión exagerada de *El idiota* reivindica el ensayo como forma de la acumulación. Pero también está el ensayo como demostración que escamotea sus pruebas y no previene las objeciones, que se resiste a presentar un plano argumentativo.

Entre estas dos puntas, el ensayo trata (*essayer*, en francés, tiene este sentido) de articular dos rasgos diferentes: el carácter tentativo (exploratorio) de la argumentación y su carácter conclusivo. Tiene, entonces, una relación problemática con la exposición y la prueba, una relación que está tensionada entre considerar la prueba como innecesaria, sosteniéndose en la escritura de la idea, y acumularla con la obsesión benjaminiana del depósito de citas, tantas que vuelvan a la escritura imposible, como en el proyecto del *Libro de los Pasajes*.

Ensayo y argumentación: el ensayo acepta algunas formas de la argumentación y tiende a expulsar otras. Presenta una condensación: una idea no completamente desplegada (a la cual le falta a veces la historia, a veces los pasos lógicos). Los recursos del ensayo son: la paradoja, la elipsis, la polémica, la metáfora (los desplazamientos y condensaciones), el aforismo. Una retórica del ensayo podría explorar el plano de estos dispositivos del discurso.

¿Por qué estas figuras y procedimientos son tan típicos del ensayo? La misma pregunta se le planteó a la elocuencia: ¿por qué los discursos no sólo deben ser argumentativos sino poéticos? ¿Por qué la retórica es inseparable de la elocuencia? Preguntas que se hizo Barthes. Bien vistas, todas son formas discursivas abiertas: la paradoja deja un vacío como efecto de una demostración posible e imposible al mismo tiempo; el anacoluto es la fisura que atraviesa el texto impidiendo que se complete no sólo sintácticamente sino en sus grandes articulaciones; la elipsis atestigua una falta que señala la imposibilidad de lo pleno; la polémica, género dialógico, presupone una respuesta posterior al cierre mismo de la escritura, un futuro de objeciones todavía no escritas; la ironía ensambla un doble discurso que nunca termina de estabilizarse.

El ensayo, como un oxymoron, une la seguridad y la duda. Lo hace de modo muchas veces hábilmente disimulado, presentando una seguridad de la que carece, o recurriendo a la cortesía de una duda que no se experimenta. Hay algo de propagandístico en el ensayo, la decisión de defender o atacar una posición desde la escritura, haciendo de la escritura el argumento principal donde se articula toda otra argumentación. No hay ensayo sin escritura, por eso se puede hablar de una retórica del ensayo, cuando sólo en un sentido débil conviene hablar de una retórica del “tratado”.

*Metáfora.* Nabokov estaba convencido de que ninguna traducción de Pushkin podía capturar su poesía. Se ha intentado todo; él mismo lo ha traducido pero no se engaña “sobre la calidad de estas pocas traducciones”. El título del ensayo de Nabokov es *Pushkin o lo verdadero y lo verosímil*. Comienza con un extenso movimiento comparativo que encadena sucesivas comparaciones hasta llegar, provisoriamente a un término, que se abandona de inmediato. Más o menos así (voy a apartarme de la norma de no parafrasear un ensayo y mostraré taquigráficamente sus desvíos): un hombre cuya locura lo hace retroceder en el tiempo y hablar de dos siglos atrás como si ese fuera su presente; ese loco inculto ni siquiera puede producir con su desvarío una imagen concreta del pasado que dice haber vivido; lo convoca sólo con sus signos más exteriores, con anécdotas de manual y gestos arquetípicos; el loco recuerda las “biografías noveladas”, que se apoderan trivialmente de un gran hombre, unen sus restos como quien ata con alambre los huesos de un cadáver o producen “un viejo mueble desvencijado”; inmediatamente, se evocan los almanaques populares que transcriben algunos versos de algún gran poeta. Eso es todo lo que “el pequeño burgués ruso habría sabido de Pushkin”; pero no es todo: Nabokov pasa a una humillación mayor, la de las óperas escritas sobre sus obras. Y todavía no alcanza porque también quedan los “juegos de palabras escabrosas que uno se deleita en atribuirle”. Esta proliferación de recuerdos, configuraciones culturales, géneros, desgracias y banalidades describe una curva que va acercándose de a poco al centro, pero que sólo lo tocará a través de un desvío de símiles. Pushkin es eso en las primeras nueve páginas de un ensayo de cincuenta, el término de las comparaciones: desvarío de un loco inculto, biografía ridícula, resto de almanaque popular, degradación de un libreto de ópera, obscenidad. Las metáforas no están allí para aclarar lo que sigue, que es perfectamente claro: Pushkin es un gran poeta intraducible, como el loco que habla desacompañadamente de lo que no conoció, como la biografía que no puede captar al biografiado, como la cita en el tosco almanaque, como las óperas, como los dichos obscenos. ¿Qué se prueba con esta paráfrasis? Lo dicho más arriba, la imposibilidad de la paráfrasis y la irreductibilidad de la comparación que arma el ensayo de Nabokov. Finalmente, en las últimas páginas Nabokov se

pregunta “cuál es ese artista que al pasar cambia de pronto la vida en una pequeña obra maestra”. He visto, escribe Nabokov, un teatrillo popular, una mancha de sol en la calle, una rama de tilo entre los labios tiznados de un carbonero, una escena de grand-guignol, un maniquí destrozado. Deja en suspenso los nexos por los que llega, desde estas imágenes a una posición ideológica que nada anunciaba al comienzo. Esas imágenes son las que le interesan: “Decididamente la llamada vida social y todo lo que agita a mis conciudadanos no tiene nada que hacer en el haz de luz de mi lámpara”. El lugar de Nabokov es una metáfora clásica vuelta contemporánea y tocada por la ironía: “y si no reclamo mi torre de marfil es porque me contento con mi desván”. Frase final del ensayo, que sólo existe en esta cadena de comparaciones y metáforas, cuya materia sólo fluye a través de ellas: el símil como argumento que difiere.

*Elipsis.* Augusto Illuminati compone un pequeño libro, *Il filosofo all'opera*, una lectura, en clave de ideas, de óperas clásicas y modernas. Sobre *Moisés y Aarón*, de Schœnberg, escribe: “La indicación final [sobre la relación entre Moisés y Aarón según Cacciari] remite no a la Tierra Prometida, sino a la prospectiva de la diáspora, al rigor desértico del exilio; va en contra de cualquier ilusión de pertenencia. Las justificaciones de Aarón, tibiamente interesado en Dios, sinceramente comprometido en el amor por su pueblo y la lucha por su organización territorial, recuerdan los argumentos de Golda Meir, que (según una carta a Scholem de 1963) Arendt habría deseado responder así: ‘La grandeza de este pueblo consistía en el hecho de que creía en Dios, y creía de un modo tal que la fe y el amor por Él eran más grandes que su temor. ¿Y ahora este pueblo cree sólo en sí mismo? ¿Qué bien puede resultar de eso?’. Exactamente la posición de Moisés. En la versión cinematográfica de Straub-Huillet, de 1974, el sionismo de Schœnberg es problemático como autocrítica interna. Si la construcción de la comunidad resulta de la inmanencia de un rito idolátrico y fusional, existe el peligro de la degeneración totalitaria; si, en cambio, es sobredeterminada por la trascendencia, enfrentamos una tensión de convivencia que deja respirar y crecer un mundo”. La hipercondensación de la lectura de Illuminati necesita de la elipsis como

procedimiento esencial de un discurso, que no procede de un plano a otro indicando los pasajes, sino que literalmente salta de la ópera de Schœnberg a la carta de Golda Meir leída por Arendt, según una lectura transmitida por Scholem; allí la lectura de la ópera vira hacia la filosofía política que, a su vez es puesta en paralelo con un film de Jean-Marie Straub y Danielle Huillet, inmediatamente superado en el movimiento de la frase final por el reestablecimiento de la dimensión político-filosófica que en el film podía encontrarse en estado estético y que la frase restituye a su dimensión más abstracta. Estos deslizamientos, que dejan incontables blancos, se producen en la condensación de un solo párrafo, algunos dentro de una misma frase, algunos intercalados sólo como paréntesis. La disyunción final retoma la perspectiva filosófico-política y termina el ensayo sin un regreso a Schœnberg. Las elipsis fueron indispensables. Hubiese sido completamente imposible (y poco relevante) restituir los nexos argumentativos y las relaciones de implicación, sobre todo, entre objetos y dimensiones discursivas que sólo se presuponían en la interpretación de la ópera, pero cuya presencia en la obra de Schœnberg viene de un efecto de la lectura operada por Illuminati, que cose interpretaciones en una malla cuya originalidad está precisamente en los fragmentos que la componen: Cacciari interpretando a Schœnberg, Scholem sintetizando una carta de Arendt que a su vez criticaba una posición, no citada explícitamente, de Golda Meir; Arendt coincidiendo con un film diez años posterior a su carta y finalmente el *filósofo en la ópera*, remarcando la disyuntiva con una típica frase organizada por la repetición y el paralelismo de las condicionales. Sin el movimiento de libertad argumentativa de la elipsis, todos estos procedimientos no habrían sabido configurarse en una línea que avanza a saltos y sinuosamente. La ausencia de los nexos argumentativos impone una yuxtaposición de ideas que funcionan con el poder de las imágenes cuya totalidad, improbable, debe ser intentada por la lectura: ¿quiénes son Scholem y Arendt en el debate sionista? ¿qué significa Scholem en relación a Schœnberg? ¿cómo toleran el cine y la ópera una interpretación en clave de filosofía política? ¿Illuminati, finalmente, qué lado de la disyunción ocupa? Preguntas que no todas pueden responderse, ni muchos menos a partir de las indicaciones del ensayo; su respuesta sería una tarea filológica (sobre las “fuentes” de

Illuminati). Pero, por lo demás, ¿necesita el lector esa respuesta? Las elipsis del ensayo no son una condena del género, como en el caso de la ficción que no puede existir sin elipsis. Son, en cambio, un derecho que se puede ejercer, exagerar o declinar, como procedimiento del que se dispone y, por lo tanto, que se elige.

*Paradoja.* Borges, por supuesto. La paradoja es una crítica radical de la opinión, como lo enuncia la filología de su nombre, una crítica también de las categorías del lenguaje y de los pasos de la lógica. No puede irse más allá de la paradoja, excepto cuando se toca el significativo límite del sin sentido, la sintaxis entrecortada o el balbuceo que ocupó a Deleuze tanto como a Barthes. Deleuze escribió: “La paradoja es primeramente lo que destruye el buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas”. La paradoja es lo impensable que el lenguaje deja pensar cuando se lo articula en asociaciones que no están contempladas por la asignación habitual de significados, identidades o lugares: los suicidas por felicidad, que Borges cree descubrir en la novela rusa, están atravesados por la paradoja de una tensión resuelta en una dirección opuesta a cualquier expectativa. La *ironía* de Borges reduplica el juego, multiplicando imposibilidades. Las clasificaciones imposibles, aparatos también borgeanos que debilitan la identidad al debilitar la posibilidad de establecer clases, muestran la imposibilidad de un orden que el lenguaje y la lógica postulan entre los objetos que ese orden implica. Los mapas tan extensos como lo que representan son también una paradoja que rompe la división sobre la que se funda toda representación; al repetir exactamente lo representado contradicen la idea de signo y, en consecuencia, la de una realidad significada. Las estructuras en abismo hacen evidente una paradoja de orden visual y, al mismo tiempo, enunciativo (son infinitos imaginarios, irreprochables desde el punto de vista lógico-espacial pero también de visibilidad imposible, comunicados, de modo finito, por la escritura). Las paradojas son máquinas que funcionan desafiando las leyes del ‘buen’ funcionamiento: producen no un orden, sino un des-concierto. Otros objetos borgeanos, como el aleph, enfrentan al discurso con la paradoja de que por su infinitud son impensables, mientras que su única forma

de existencia es precisamente una representación discursiva que muestra su propia fragmentariedad (todo salto y elipsis) y sus límites. Momento catártico y purificador del discurso, que prueba el carácter abierto, tendencialmente infinito, de un dispositivo finito. Las paradojas afirman las leyes del discurso a las que necesitan para mostrar el modo en que pueden ser burladas y usadas en la producción de un objeto textual inconstante que denuncia la inseguridad de la demostración por los procedimientos de una lógica que pasa por alto la inclusión del momento para-lógico del pensamiento. La paradoja, ácido irónico de la razón, puede resultar corrosiva hasta lo cómico, o demostrar la infinitud hasta lo sublime. Borges, de nuevo: el desquicio cómico de las clasificaciones, la permeabilidad intrigante de los espacios que la razón quiere mantener como unidades separadas (la flor de Coleridge).

*Exempla.* Hans Blumenberg es un maestro del “ejemplo” (*exemplum*: prueba y ornato, según la retórica). En “Faltas”, la idea del ensayo es sólo una imagen que Schopenhauer había presentado como brevísima historia: la coexistencia en un mismo espacio de hombres cuyos relojes señalan horas diferentes, cuyo final es una pregunta: ¿de qué sirve a quien tiene el reloj justo estar convencido de que esa hora es la verdadera? Sólo eso, la narración del malentendido que es duplicado por lo que Blumenberg llama un “absurdo”: “El solitario poseedor de la hora verdadera en una ciudad en la que todos los relojes de sus torres marchan mal no es un sabio, sino un chiflado”. El “absurdo” es de hecho una paradoja, bajo su forma más elemental, un *practical joke* de relativismo metafísico, ejercido por el tiempo sobre quienes piensan que pueden medirlo. Pero Blumenberg no desarrolla esta línea posible de la historia encontrada en Schopenhauer. Se ocupa, en cambio, de presentar algunos *exempla* que muestran, cada uno de manera diferente y en diferentes épocas, la emergencia del malentendido que, en algunos casos, se resuelve y en otros queda como prueba del asincronismo de los encuentros entre personas que, de todos modos, buscaron encontrarse previendo quizás que sus relojes anduvieran acompañadamente. Los *exempla* indican que el malentendido es siempre la alternativa más probable, que siempre está primero, y que sólo en algunos casos, por sucesivas correcciones, los protagonistas llegan a

entenderse. Cada uno de los *exempla* presenta un caso anecdótico, sin ninguna pretensión generalizadora. Blumenberg no quiere construir una demostración inductiva a partir de las anécdotas, quiere desplegar una serie que no es ni orgánica ni sistemática. Su ensayo carece de conclusión y, habiendo comenzado con el encuentro de los pintores Apeles y Protógenes termina (provisoria, abiertamente) con la noche, desilusionante de todas nuestras esperanzas, en que se conocieron Proust y Joyce. ¿Qué prueba Blumenberg? Sólo en un sentido aproximativo, refuerza la breve historia de Schopenhauer, porque sus *exempla* no están referidos a desacuerdos sobre la temporalidad (aunque, sí, también la temporalidad está en juego, de modo menos evidente, cuando Joyce y Proust sólo pueden intercambiar una pregunta y una respuesta banales o quizás ese diálogo sobre las trufas no sea tan banal como parece a primera vista); y porque los malentendidos operan en la sincronía de los encuentros y en el desfasaje, temporal-cultural, de las expectativas: el asincronismo se traduce en situaciones donde la coincidencia, si se produce, siempre es eso, un producto aleatorio y no una superposición inmediata de intenciones o de ideas. Blumenberg desarrolla este argumento silenciosamente, a la espera de que la sucesión de *exempla* se convierta, ante sus lectores, en prueba de algo que tampoco se anuncia de manera explícita. La suma de los *exempla*, al funcionar en relación con una tesis que tiene que ser leída como símil (sucedió con estos hombres lo que sucedió con el hombre de la historia de Schopenhauer), tiene una cualidad ornamental: cada malentendido nos distrae por su particularidad, es un árbol que tapa el bosque, y vale por sí mismo. Tiene algo del adorno del *bel canto*.

*Casos.* El ensayo hace movimientos discursivos de una amplitud que otros géneros considerarían demasiado ambiciosa o demasiado inespecífica. Michel Butor no siente la timidez que ata a quienes escriben dentro de las reglas del género académico, ni para el planteo de su idea fundamental (y se trata de *una sola idea*) ni para el recorrido textual e intertextual que le imprime. “Es posible estudiar las relaciones entre las palabras y otro tipo de imágenes en muchas civilizaciones; atengámonos a una mirada muy rápida sobre la pintura occidental desde el fin de la Edad Media. ¿Las palabras en la pintura occidental? En cuanto

se plantea la cuestión, se percibe que son innumerables, pero que, para decirlo de algún modo, no se las ha estudiado. Interesante ceguera, puesto que esta presencia de las palabras estropea el muro fundamental entre las letras y las artes que la enseñanza ha edificado”. Nada más desmesurado que el programa de Butor, al mismo tiempo que es difícil igualar su originalidad: leer lo escrito en la pintura en lugar de leer lo pintado. Este programa, que es una comprobación más que una hipótesis, se cumple en la lectura de los *casos*. ¿Qué muestran los casos? La potencialidad de un cambio de óptica: hasta ahora se ha mirado esto, y se ha desenfocado esto otro. Invirtamos el foco, y se verá que las palabras escritas pertenecen a la experiencia plástica a veces como forma, a veces como símbolo, como alegoría, como mensaje, como enseñanza o simplemente como presencia referencial de lo escrito en el paisaje o el interior que el cuadro representa. El ensayo de Butor se sostiene sólo en lo que el cambio de óptica permite ver; en consecuencia, los *casos* son escritura de una experiencia de visión, pero no como podría hacerlo la crítica de arte, ni la historia (ya que no hay tesis), sino como lo haría un narrador interesado sólo en algunos detalles de todo lo que tiene ante sus ojos. Los detalles son los *casos* de un tipo de visión. El ensayo no tiene otra forma que esta suma de *casos* que muestran la persistencia de la letra y las diferentes formas de esa persistencia. El argumento sólo proviene de la sintaxis de *casos*. Pero, de manera misteriosa, lo que parece sólo una sintaxis de yuxtaposición se convierte en una red por la que es posible desplazarse en varias direcciones, un modelo no plano de construcción discursiva que, sin buscar una línea de narración histórica, cuenta una historia por su lado menos pensado. El ensayo como lado menos pensado de la argumentación.

*Aforismos.* Cuando el ensayo presenta una certidumbre, sucede como con el aforismo: se la comparte o se la rechaza. Por eso, es convencional hablar de la fragmentariedad del ensayo. El *scorzo* niega una perspectiva frontal, pero implica también un extremismo que aplica sus reglas hasta el fin. Adorno desplaza el ensayo hacia el aforismo, a veces hasta un límite irritante de inteligencia y arbitrariedad. No es necesario pensar en *Minima moralia*. Cualquiera de sus notas sobre literatura tienen

aforismos en los lugares estratégicos. Allí donde se esperaría una argumentación, Adorno la elide para presentar, como esferas perfectamente autosuficientes, frases cuya escritura se atiene a la brevedad del aforismo. Léanse las primeras páginas de “Para un retrato de Thomas Mann”. Antes del retrato psicológico y moral de Mann (una verdadera obra maestra que todo el tiempo socava los clichés de la biografía sin dejar de atender algunos puntos estrictamente biográficos), Adorno pone, al pasar, pero como verdaderos fundamentos semiocultos de su texto (como quien hubiera dejado, después de terminado un edificio, algunos andamios para significar no sólo su proceso de producción sino el tipo de saber necesario para construirlo, algunos rastros de lo que fue la estructura primera necesaria para que esa otra estructura, la del edificio, fuera posible), frases breves que son aforismos, que podrían sostenerse solas, fuera del texto, como puntos de apoyo de cualquier otra construcción ausente o futura. Sobre la inclusión del biógrafo como testigo de la vida del biografado: “Debí superar el pudor de convertir a la fortuna de un contacto personal en una cualidad que fuera mía”. Sobre la dialéctica negativa del contenido en la obra de arte y la peripecia biográfica: “Creo que el contenido de una obra comienza precisamente allí donde la intención del autor termina; ella se extingue en el contenido”. Sobre el genio en la modernidad (un aforismo que reconduce a Simmel y su percepción de la subjetividad moderna): “Ya que el genio se ha convertido en una máscara, el genio debe enmascarse”. Sobre la paradoja de la objetividad y la máscara en la literatura moderna: “Tanto Thomas Mann como su hermano Heinrich eran discípulos de la gran novela francesa de la desilusión; el misterio de su enmascaramiento era la objetividad” (esto también lo supo Borges: léase “El impostor inverosímil Tom Castro”). He citado de los dos primeros párrafos del ensayo de Adorno. La intensidad del aforismo los destaca del fondo de la escritura, como un instrumento que se ha dejado allí para provocar ecos estéticos y filosóficos en otros textos de Adorno. Estos aforismos, podría suponerse, se expanden en otra parte, más tarde o anteriormente en la cronología de composición y publicación de otros textos que los fundamentarían (en el caso de Adorno, también de modo aforístico). El retrato de Mann, que es lo más próximo que Adorno puede escribir

como celebración, tiene estos detalles, como un retrato holandés al que son indispensables los signos de la casa burguesa, o de la corporación del retratado, o algunos secretos signos del pintor; como en un retrato holandés, los aforismos también pueden ser *vedutas* sobre algo lejano que sólo tiene una relación secundaria con el propósito del retrato, pero que lo coloca en la única perspectiva justa, desde donde el retratado puede verse realmente (como sucede con lo dicho sobre la novela de la desilusión).

*Condensaciones.* Cacciari afirma que desde la iglesia de San Leopoldo, en el Steinhof, “la mirada abraza el paisaje de los *hombres póstumos*”. Esto quiere decir: desde el Steinhof puede verse toda Viena. También quiere decir: la iglesia de Otto Wagner, con los vitrales de Kolo Moser, es un modelo, una especie de iluminación benjaminiana, de imagen sintética del paisaje intelectual vienés del novecientos. Se puede leer la frase como una descripción de un espacio o como una perspectiva cultural. El texto no indica el modo y, precedido por una descripción de San Leopoldo, abre el libro de Cacciari estableciendo la perspectiva de lectura de todo lo que sigue. Desde la iglesia del Steinhof se puede mirar Viena tanto como la Viena de Cacciari, tanto como la Viena del novecientos, la de los hombres póstumos. La figura del Steinhof compone un paisaje material e intelectual. No es posible decidir entre estas lecturas porque hacerlo sería rebajar la tensión que establece Cacciari entre pensamiento, arte y representación en la cultura vienesa. En uno de los últimos ensayos, afirma: “Que Viena sea vivida como ‘síntesis familiar de una armoniosa multiplicidad’ (Magris), no me parece probable; preferiría repetir las palabras de Bazlen sobre Trieste: ni crisol ni síntesis armoniosa, sino cruce de caminos, dramático cruce de acontecimientos y direcciones diversas. Este cruce de caminos está formado por multiplicidad de direcciones que misteriosa y momentáneamente se unen y componen en él”. Cacciari disiente por completo con Magris. Esto es obvio. Lo que sorprende en la disensión es su forma: no le parece que Viena sea una síntesis, sino un nudo de direcciones opuestas, diferente no sólo de la Viena de Magris, sino de la (elidida) Trieste que Magris hubiera deseado o cree que existe y que está negativamente condensada en la Trieste de Bazlen. Del Steinhof,

son esas direcciones las que se ven huyendo hacia distintos lados y no es posible establecer el plano de ninguna perspectiva que tenga sólo un punto de fuga: casi doscientas páginas después, el primer texto del libro, que ha discurrido sinuosamente, se encuentra con una resolución que es casi un aforismo. Cacciari lo saca a Magris con un suave movimiento que lo cuestiona todo, y establece su Viena.

El ensayo, género marcado con la huella de otros géneros. Menciono dos: el biográfico y el profético.

*Biografía.* El pasaje del modo impersonal al personal, el pasaje de Pascal (*on*) a Montaigne (*je*) es un punto de giro que viene acompañado de la palabra *essai*. Es un lugar común la dominancia de la primera persona en el ensayo. La primera persona, evidente o enmascarada, establece un criterio de autoridad sobre el texto, incluso cuando no esté escrito en primera persona: la novela es del narrador y el ensayo es del autor, aunque la partición parezca demasiado simple. Se sabe que en el ensayo hay refracciones entre el nombre de autor y la forma de autor. Sin embargo, ellas no producen el efecto de borramiento que es condición de la ficción: en el ensayo el autor no muere para que nazca la primera persona, sino que subsiste no importa lo engañoso de una coincidencia simple. “He escrito este libro en una real y entera soledad. No lo he ‘compulsado’ con grupos de amigos ni de interlocutores; no lo he sometido a autoridades sugeridoras; no lo he discutido con representantes institucionales ni con otros testigos e interpretantes del devenir de Oscar Masotta. Yo me basto y mi versión de Masotta me es tan única que sólo yo podría agregar o quitar un encomio, una incerteza, un despropósito o un veredicto. Una vez, hablando él y yo de Renée Cuéllar, Oscar me dijo: ‘Creo que es la mujer de mi vida’. Yo no creo, sé que Masotta es mi hombre”. No se puede ir más lejos; todo lo que viene después, el libro entero ya que estas palabras están escritas en el prólogo, queda bajo el signo del yo. Carlos Correas ha cruzado una línea de protección (esa línea que protege al escritor de ficciones y que la crítica se ha encargado de sostener) y muestra lo que sólo el género autobiográfico admite como su ley de

“verdad”. Pero, fuera de la autobiografía, en el ensayo-biografía que Correas escribe sobre Masotta, quien dice “es mi hombre” nos incomoda y nos provoca: ¿cómo confiar de allí en más? ¿cómo desconfiar? Lo biográfico del ensayo no siempre alcanza el límite que ha tocado Correas, pero si ese límite se acerca es porque el ensayo, no la autobiografía, lo ha traído hasta nosotros. De la autobiografía se espera ese efecto. El ensayo había prometido una primera persona menos temible, pero la ley del ensayo es no someterse a programa, ni siquiera al que definen sus promesas.

*Profecía.* Condenada como una de las formas de la soberbia intelectual por Zygmunt Bauman, la profecía cargó al ensayo con una responsabilidad que, en el pasado, todos encontraban exigible y que hoy todos condenan. Pero no me refiero a esas profecías (acompañadas siempre por un diagnóstico, piénsese en Martínez Estrada) de carácter histórico o histórico-filosófico o histórico-político, ni a las interpretaciones que venían duplicadas por la hipótesis de un futuro inevitable que le dio su pathos al ensayo sobre el ser nacional. Pienso en otro género de profecía. Sartre descubre en *La infancia de Iván* lo que años después será el cine de Tarkovsky. Nadie que haya leído esa nota, y hubiera visto el film en ese mismo año 1963, podía predecir, como lo hizo Sartre, que allí estaban *El espejo*, *Stalker* y quizás *Nostalgia*. Se trata sólo de algunas frases, hacia el final de una carta al director de *L'Unità*, que hoy interesa bastante poco. Sin embargo, esas frases se despegan del resto como si alcanzaran un centro secreto que Sartre mismo hubiera desconocido aunque lo describe con una precisión que sólo puede ser pensada como una anticipación de la obra aún no filmada de Tarkovsky. Sartre se refiere a la escritura del tiempo (que fue trabajada, desde su mismo título, en el libro de Tarkovsky sobre el cine). Dice así: “La técnica de Tarkovsky es ciertamente rusa, aunque sea original. En Occidente, valoramos el ritmo rápido y elíptico de Godard y la lentitud protoplasmática de Antonioni. Pero la novedad es descubrir las dos velocidades en un director que no se inspira en estos dos directores, sino que ha querido ver el tiempo de la guerra en su insoportable lentitud y, en el mismo film, saltar de una época a otra con la rapidez elíptica de la historia, sin desarrollar la intriga, aban-

donando a los personajes en un momento de sus vidas para encontrarlos en otro, o en el momento de su muerte”. Sartre define en *La infancia de Iván*, lo que todavía allí era un esbozo del futuro, y lo capta como si tuviera poderes especiales.

No hay tipologías, hay solamente modos del ensayo.