

En la actualidad se reconoce ampliamente la importancia de las aportaciones de Georg Lukács (1885-1971) al pensamiento occidental contemporáneo, sobre el que ejerció una enorme influencia, que se extiende a las áreas de la teoría literaria, la teoría del arte, la filosofía y las ciencias sociales, a la vez que a la teoría de las ideologías y la del origen del fascismo. Se le reconoce también el haber sido el primer crítico en aplicar sistemáticamente la teoría marxista al arte y a la literatura. Lucien Goldmann lo llama un gran ensayista, mérito ya presente en la carta que escribe a Leo Popper “Über Wesen und Form des Essays” (“Sobre la esencia y la forma del ensayo”), en la que profundiza su concepción de este género.

Debido a su importancia, los alumnos del grupo de Traducción II, del semestre 2004-2 de Letras Alemanas, Ernesto Cota Barradas, Pamela Flandes Novoa, Carla Mónica García Madinabeitia, Iván Rodríguez Pérez, Vanessa Tapia Valle y Lorena Vázquez Gómez, aceptaron participar en el proyecto de la traducción del texto. La corrección de las traducciones y la continuidad del mismo estuvieron a mi cargo.

Cecilia Tercero Vasconcelos

* En: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Ludwig Rohner. Vol. 1: *Essays avant la lettre*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH, 1972.

Georg von Lukács
 “Sobre la esencia y la forma del ensayo”
 Una carta a Leo Popper (1910)

¡Amigo mío!

Los ensayos que se han destinado a este libro se encuentran frente a mí y me pregunto si se pueden editar semejantes obras, si puede originarse de ellos una nueva unidad, un libro. Pues para nosotros no resulta importante ahora lo que estos ensayos podrían ofrecer en tanto estudios “histórico-literarios”, sino solamente si hay algo en ellos con lo que puedan llegar a ser una forma nueva, propia, y si este principio es siempre el mismo en cada uno. ¿Qué es esta unidad si es que existe? No intento en absoluto formularla, porque no se trata aquí de hablar de mí y de mi libro, una pregunta más importante, más general, está frente a nosotros, la de la posibilidad de una unidad semejante. Hasta qué grado están formados los escritos verdaderamente grandes que pertenecen a esta categoría y en qué medida ésta, su forma, es independiente; en qué medida el tipo de concepto y el darle forma elevan la obra fuera del campo de las ciencias, la colocan junto al arte pero sin borrar las fronteras entre ambas, le dan fuerza para una nueva orientación conceptual de la vida y, sin embargo, la mantienen alejada de la perfección gélida y definitiva de la filosofía. No obstante, es ésta la única apología posible y profunda de tales escritos, al mismo tiempo que es también, desde luego, su crítica más profunda, puesto que, antes que nada, se medirán con la medida que aquí se establezca, y la determinación de una meta semejante mostrará en primer lugar qué tan lejos quedaron de ésta.

Entonces, la crítica, el ensayo —o nómbralo provisionalmente como quieras, como obra de arte o género artístico. Ya sé cómo te aburre esta pregunta y sientes que todos sus argumentos a favor y en contra ya han sido utilizados. Porque Wilde y Kerr sólo hicieron accesible a todos una sabiduría ya conocida en el romanticismo alemán, cuyo sentido último percibían de manera completamente inconsciente los griegos y los romanos, como del todo natural, que la crítica es un arte y no una ciencia. Sin embargo, creo y sólo por eso me atrevo a importunarte con estas notas, que todos estos debates apenas han tocado la esencia de la pregunta verdadera, la pregunta de lo que es el ensayo, de cuál es su expresión intencional y cuáles son los medios y los caminos de esta expresión. Creo que se ha acentuado de forma unilateral el que esté “bien escrito”; que el ensayo puede ser estilísticamente tan valioso como un poema, y que por eso sea injusto hablar de las diferencias de valor. Tal vez, pero qué significa esto. Si también consideramos la crítica como obra de arte en un sentido semejante, aún no hemos afirmado absolutamente nada acerca de su naturaleza. “Lo que está bien escrito

es una obra de arte”, ¿lo son también un anuncio o una noticia bien escritos? Aquí veo, qué es lo que te molesta en esta concepción de la crítica, la anarquía, la negación de la forma, para que un intelecto que se considere soberano pueda jugar libremente sus juegos con todo tipo de posibilidades. Pero cuando hablo aquí del ensayo como de una forma del arte, lo hago en nombre del orden, es decir, de manera casi puramente simbólica y poco determinada, sólo a partir de la sensación de que tiene una forma que lo separa de todas las otras formas artísticas con la firmeza de una ley definitiva. Intento aislar el ensayo de una manera tan nítida como sea posible, al designarlo como una forma del arte.

Por ello, no se hablará aquí de sus semejanzas con la poesía, sino de aquello que las separa. Toda semejanza será solamente el fondo sobre el cual se destaca la diferencia de manera más nítida. Sólo por eso la queremos mencionar también, para que sólo tengamos presentes los verdaderos ensayos y no aquellos escritos útiles que injustificadamente reciben el nombre de ensayos, que nunca podrán darnos más que instrucción, datos y “relaciones”. ¿Por qué leemos ensayos en realidad? Muchos a causa de la instrucción, pero hay otros a los que nos sentimos atraídos por algo completamente diferente. No es difícil separarlos. ¿No es cierto que vemos y valoramos la *tragédie classique* de una manera completamente diferente a la de Lessing en la *Dramaturgia hamburguesa*? Los griegos de Winckelmann nos parecen peculiares, casi incomprensibles y seguramente pronto tengamos una opinión semejante frente al *Renacimiento* de Burckhardt. Y sin embargo lo leemos. ¿Por qué? Hay escritos críticos que tal como una hipótesis de las ciencias naturales, como una nueva construcción de una parte de una máquina, pierden su validez en el momento en que existe una nueva y mejor. Pero si alguien escribiera la nueva dramaturgia —cosa que espero que suceda— a favor de Corneille y contra Shakespeare ¿en que podría afectar a la de Lessing?, ¿y qué pueden cambiar Burckhardt, Pater, Rhode y Nietzsche en el efecto de los sueños griegos de Winckelmann?

“Si la crítica fuera una ciencia”, escribe Kerr. “Pero la imponderabilidad es demasiado fuerte. En el mejor de los casos es un arte”. Y si fuera una ciencia, y no parece tan imposible que se convierta en una, ¿en qué medida afectaría nuestro problema? No se trata de una sustitución, sino de algo fundamentalmente nuevo, de algo que no resulte afectado por ese logro total o parcial de metas científicas. De la ciencia, lo que nos afecta son los contenidos, en el arte, las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus relaciones, el arte, por su parte, las almas y los destinos. Aquí se dividen los caminos, aquí no existe ninguna sustitución ni transiciones. Aun cuando entre las épocas primitivas todavía no diferenciadas, la ciencia y el arte —y la religión, la ética y la política— no se habían dividido y formaban una unidad, en el momento en que la ciencia se separó y se hizo independiente, todo lo preparatorio perdió su valor. Apenas cuando algo diluye todos sus contenidos

en forma y se convierte así en arte puro ya no puede ser superfluo. Es entonces cuando su científicidad anterior se olvida y pierde su significado.

Por tanto, existe una ciencia del arte, pero existe también una categoría completamente diferente de la manifestación de los temperamentos humanos cuyos medios de expresión son sobre todo el escribir acerca del arte. Digo solamente en general, porque hay muchos escritos que se han originado de tales sentimientos, sin entrar de manera alguna en contacto con la literatura o el arte; escritos en los que se plantean las mismas preguntas vitales que en aquellos que se llaman críticas. Sólo que las preguntas se dirigen directamente a la vida misma y no necesitan de la mediación de la literatura o el arte. Y precisamente los escritos de los más grandes ensayistas son de este tipo: los Diálogos de Platón y los escritos de los místicos —los ensayos de Montaigne, los diarios imaginarios de Kierkegaard y las novelas cortas.

Una serie infinita de finas transiciones apenas comprensibles lleva de aquí a la poesía. Piensa en la última escena del “Heracles” de Eurípides: la tragedia ya ha terminado cuando Teseo aparece y se entera de todo lo que pasó, de la terrible venganza de Hera contra Heracles. Aquí comienza el diálogo sobre la vida entre el doliente Heracles y su amigo; resuenan preguntas cercanas a los diálogos socráticos, pero los que preguntan están más rígidos y son menos humanos y sus preguntas son más conceptuales, de modo que ignoran la experiencia inmediata en más alto grado que los Diálogos de Platón. Piensa en el último acto de *Michael Kramer*, en *Las confesiones de un alma bella*, en Dante, en *Everyman*, en Bunyan, ¿debo enumerarte más ejemplos?

Seguramente dirás que el final de “Heracles” no es dramático y que Bunyan es... Sin duda —¿pero, por qué?— “Heracles” no es una obra dramática, porque es una consecuencia natural de todo estilo dramático, que todo lo que sucede en el interior se proyecte en las acciones, movimientos y gestos de los hombres, y de esta manera se haga visible y sensorialmente comprensible. Aquí ves cómo la venganza de Hera se acerca a Heracles, ves a Heracles en una victoria desbordante y gozosa antes de que ésta lo alcance; ves gestos enfurecidos en su locura con la que ella lo tocó, y su salvaje desesperación después de la tormenta, cuando ve lo que le ha sucedido. De lo que sucede después no ves absolutamente nada. —Teseo viene— y en vano intentas determinar de otra forma que conceptualmente lo que ahora sucede. Lo que escuchas y ves, no es ningún medio auténtico de expresión del acontecimiento real, es tan sólo una ocasión indiferente en la naturaleza más íntima que realmente suceda. Sólo ves que Teseo y Heracles abandonan juntos la escena. Antes resonaron las preguntas: ¿cómo son en realidad los dioses?, ¿en qué dioses podemos creer y en cuáles no?, ¿qué es la vida? y ¿cuál es la mejor manera de soportar valientemente los sufrimientos? La experiencia concreta que hizo surgir estas preguntas desaparece

en una lejanía sin fin. Y cuando las respuestas regresen de nuevo al mundo de los hechos, no serán ya más respuestas a las preguntas que planteó la vida viviente; a las preguntas de lo que estos hombres hacen ahora en esta precisa situación de vida y lo que deben dejar de hacer. Estas respuestas ven todo hecho con ojos extraños, ya que éstas vienen de *la* vida y de *los* dioses y apenas si conocen el dolor de Heracles y su causa, la venganza de Hera. Lo sé, el drama formula sus preguntas también a *la* vida y lo que trae la respuesta es ahí también *el* destino, y en última instancia las preguntas y las respuestas aquí también están unidas a un asunto en particular. Sin embargo, el dramaturgo verdadero (mientras sea un verdadero poeta, un representante auténtico del principio poético) verá *una* vida tan intensa y tan rica que casi imperceptiblemente se vuelve *la* vida. Pero aquí todo se torna no dramático, porque aquí el otro principio se vuelve eficaz debido a que aquella vida que formula aquí las preguntas pierde todo lo corpóreo en el momento en que resuena la primera palabra de la pregunta.

Así pues, hay dos tipos de realidades anímicas: *la* vida es una y *la* vida, la otra; ambas son igualmente reales, pero no pueden serlo nunca al mismo tiempo. En toda experiencia de todo hombre están contenidos ambos elementos; aunque siempre en fuerza y profundidad diferentes; también en el recuerdo, a veces éste, a veces aquél, pero de repente sólo podemos sentir en una forma. Desde que existe una vida y desde que los hombres la han querido comprender y ordenar, hubo siempre esta dualidad en sus experiencias. Ahora bien, la competencia entre la prioridad y la supremacía generalmente se peleó en el campo de la filosofía, y de otra manera sonaron los gritos de guerra; por eso fueron para la mayoría de los hombres algo no reconocido e inexplicable. Aparentemente, durante la Edad Media es cuando se planteó la pregunta de la manera más clara; cuando los pensadores se dividieron en dos bandos, uno de los cuales mantenía que los universales, los conceptos (si quieres, las ideas de Platón), eran las únicas y verdaderas realidades, mientras que el otro bando los reconocía sólo como frases, como nombres que dan un resumen de las cosas exclusivamente verdaderas y únicas.

La misma dualidad divide también los medios de expresión; la oposición es aquí la de la imagen y la del “significado”. Uno de los principios es el creador de imágenes, el otro, un determinante de significados; para el primero sólo hay objetos, para el segundo, sólo sus relaciones, sólo conceptos y valores. La poesía en realidad no conoce nada que estuviera más allá de las cosas; para ella, cada objeto es algo serio, único e incomparable. Por ello tampoco conoce las preguntas: no se dirigen preguntas a cosas puras, sólo a sus relaciones, debido a que —como en el cuento— surge aquí de cada pregunta nuevamente un objeto, parecido a aquello que lo trajo a la vida. El héroe se encuentra en la encrucijada o en medio del combate, pero la encrucijada y el combate no son destinos, frente a los cuales haya preguntas y respuestas, son simple y literalmente combates y encrucijadas. Y

el héroe sopla en su cuerno que produce milagros, y el milagro esperado aparece; un objeto que ordena una vez más los objetos. Sin embargo, en la crítica realmente profunda no hay vida de los objetos, no hay imágenes, sólo transparencia, sólo algo que ninguna imagen sería capaz de expresar de forma que valga la pena. Una “ausencia de imagen de todas las imágenes” es la meta de todos los místicos, y de manera burlona y despectiva habla Sócrates a Fedro acerca de los poetas, que nunca han cantado dignamente la vida verdadera del alma, ni la cantarán jamás. “Dado que el gran Ser, donde habitaba antiguamente la parte inmortal del alma es incoloro, informe e inconcebible, y sólo el conductor del alma, el espíritu, puede contemplarlo”.

Tal vez replicarás que mi poeta es una abstracción vacía al igual que mi crítico. Tienes razón, ambos son abstracciones, pero quizá no completamente vacías. Son abstracciones, en vista de que también Sócrates debió haber hablado en imágenes de su mundo sin forma y más allá de toda forma, y que la misma frase “ausencia de imágenes” del místico alemán es una metáfora. Tampoco hay poesía sin un orden de los objetos. Matthew Arnold lo nombró una vez *Criticism of Life*. Representa las últimas relaciones entre el hombre, el destino y el mundo, y seguramente nació de una opinión profunda, incluso si no conoce nada acerca de su origen, y también si con frecuencia rechaza toda pregunta y opinión; porque ¿la negación de todas las preguntas no es un planteamiento y su rechazo consciente, una opinión? Continúo, la separación de la imagen y el significado es también una abstracción, debido a que el significado siempre está encerrado en imágenes y el reflejo de un brillo más allá de las imágenes ilumina toda imagen. Toda imagen es de nuestro mundo y la alegría de esta existencia brilla desde su rostro; pero se recuerda y nos recuerda eso que alguna vez estuvo allí, nos recuerda algún lugar, su patria, lo único, eso que en el fondo del alma es importante y significativo. Sí, en su pureza desnuda estos dos extremos de la sensación humana son sólo abstracciones, pero tan sólo con la ayuda de tal abstracción pude designar ambos polos de las posibilidades de la expresión escrita. Y aquellos que se apartan de la manera más decidida de las imágenes, al mismo tiempo que extienden sus manos detrás de éstas de la manera más firme posible, son los escritos de los críticos, de los platónicos y de los místicos.

Con esto habría señalado ya por qué este tipo de experiencia exige una forma artística para sí misma, por qué nos debe incomodar siempre en cada una de sus expresiones en las otras formas en la poesía. Ya una vez formulaste la gran exigencia frente a todo lo formado, quizá la única completamente general, pero que es inexorable y no conoce excepción alguna: que en la obra todo está formado a partir de una sustancia, que cada una de sus partes está ordenada claramente a partir de un punto. Y porque cada escrito aspira tanto a la unidad como a la variedad, es éste el mayor problema estilístico de todos: el equilibrio en la variedad de los objetos,

lo ricamente conformado en la masa unisustancial. Lo que en una forma artística es capaz de vida, está muerto en la otra: he aquí la prueba evidente y práctica de la separación interna de las formas. ¿Recuerdas cómo me explicaste la vivacidad de los hombres en ciertos frescos altamente estilizados? Dijiste que los frescos están pintados entre columnas, y aunque los gestos de estas personas están fijos cual si fueran marionetas y toda expresión del rostro es sólo una máscara, todo esto es, a pesar de todo, más vivo que las columnas que enmarcan las imágenes con las que forman una unidad decorativa. Sólo algo más que un poco más vivo, porque la unidad debe mantenerse, no obstante más viva, para que surja la ilusión de una vida. Pero aquí se plantea el problema del equilibrio de la siguiente manera: el mundo y el más allá, la imagen y la transparencia, la idea y la emanación, se sitúan en cada uno de los platillos de la balanza que debe permanecer en equilibrio. Mientras más profundamente penetre la cuestión —compara simplemente la tragedia con el cuento de hadas— más lineales se vuelven las imágenes; en tanto todo se aglomere en menor número de áreas, tanto más pálidos y menos agudos brillarán los colores, tanto más sencillas serán la riqueza y la variedad del mundo; tanto más semejante a una máscara será la expresión del hombre. Pero hay vivencias para cuya expresión, incluso el gesto más sencillo y mesurado sería excesivo, al mismo tiempo que exiguo; hay cuestiones cuya voz suena tan quedo, que para ellas el sonido del suceso más carente de resonancia sería un puro ruido y no música de fondo. Hay relaciones del destino que lo son tan exclusivamente, que todo lo humano sólo perturbaría su pureza y soberanía abstractas. No se trata aquí de profundidad y sutileza. Son éstas categorías de valor, que sólo tienen validez dentro de la forma; hablamos de los principios fundamentales que distinguen las formas entre sí; de la sustancia de lo que todo está formado, del punto de vista, de la cosmovisión, que da a todo la unidad. Quiero ser breve: si se comparasen las diferentes formas de poesía con la luz solar fraccionada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían los rayos ultravioleta.

Por tanto, hay experiencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían encontrar una expresión. Por todo lo dicho, sabes a cuáles me refiero y de qué tipo son. Es la intelectualidad, la conceptualidad en tanto experiencia sentimental, en tanto realidad inmediata, en tanto principio espontáneo de la existencia; la cosmovisión en su pureza oculta en tanto acontecimiento anímico, en tanto fuerza motriz de la vida. La pregunta planteada de manera directa: ¿qué es la vida, el hombre y el destino? Pero sólo como pregunta porque la respuesta no trae ninguna “solución” como podría hacerlo en la ciencia o —en las alturas más puras— en la filosofía; es más bien, como cada tipo de poesía, símbolo, destino y tragedia. Cuando el hombre tiene estas vivencias, todo lo exterior espera en una inmovilidad estática la decisión que traerá la lucha de

los poderes invisibles e inaccesibles a los sentidos. Cada gesto con el que el hombre querría expresar algo de esto, adulteraría su experiencia si no acentuara de manera irónica su propia insuficiencia y de este modo se anulara al mismo tiempo. A una persona que ha experimentado esto no lo expresa nada exterior —¿cómo podría configurarlo un poema?

Todo escrito representa al mundo en el símbolo de una relación de destino; el problema del destino determina en todas partes el problema de la forma. Esta unidad, esta coexistencia es tan fuerte que una no aparece nunca sin la otra y una división es posible aquí sólo en la abstracción. Entonces, la separación cuya ejecución busco efectuar, parece ser sólo una diferencia de acentuación: la poesía recibe su perfil del destino, su forma que aparece allí siempre como destino. En los escritos de los ensayistas la forma se convierte en destino, en un principio que crea destino. Y esta diferencia significa lo siguiente: el destino destaca objetos del mundo de los objetos, realza a los importantes y rechaza a los insustanciales, pero las formas delimitan una materia, que de otra forma se diluiría como aire en el cosmos. El destino viene entonces de allá, de donde viene todo lo demás, como objeto entre los objetos, mientras que la forma —vista también desde afuera como algo terminado— determina los límites de lo extraño al ser. En vista de que el destino que ordena los objetos es carne de su carne y sangre de su sangre, es que no está presente en los escritos de los ensayistas. Porque el destino privado de su unicidad y contingencia es tan inmaterial como todo otro tipo de materia incorpórea de estos escritos, por lo que no puede darles una forma tan poco como ella misma puede prescindir de cualquier inclinación y posibilidad natural de una poetización a la forma.

Por ello, estos escritos hablan de las formas. El crítico es quien ve la fatalidad del destino en las formas, cuya vivencia más fuerte es aquel contenido anímico que las formas albergan en ellas involuntaria e indirectamente. La forma es su gran experiencia, es lo gráfico en tanto realidad inmediata, lo verdaderamente vivo en sus escritos. Esta forma surgida de una contemplación simbólica de los símbolos de la vida recibe una vida para sí de la fuerza de estas vivencias. Se convierte en una cosmovisión, en un punto de vista, en una toma de posición ante la vida de la que se originó; en una posibilidad de formarla y de recrearla. El momento determinante para el crítico es aquel en el que los objetos devienen formas, el momento en el que todos los sentimientos y experiencias que eran el aquende y el allende de la forma, la reciben, se funden y se condensan en ésta. Es el momento místico de la unión de lo exterior y lo interior, del espíritu y la forma. Es tan místico como el momento determinante de la tragedia en el que el héroe y el destino se encuentran y crecen juntos hasta formar una unidad que no podrá ser dividida ni en el pasado ni en el futuro; como lo es también el de la narración en el que se unen la casualidad y la necesidad cósmica, como

el de la lírica en el que se encuentran el alma y el trasfondo en esa unidad. La forma es la realidad en los escritos del crítico, es la voz con la que dirige sus preguntas a la vida: es el fundamento más real y profundo del hecho de que arte y literatura sean la materia natural y característica del crítico. Porque aquí, de la meta de la poesía puede resultar un punto de partida y un comienzo, porque la forma parece ser aquí, incluso en su conceptualidad más abstracta algo real, seguro y manifiesto. Pero ésta no es la única materia del ensayo, es sólo la más típica. Porque el ensayista sólo necesita la forma como experiencia, y precisa únicamente de su vida y de la realidad anímica comprendida en ella. Y esta realidad se puede encontrar en toda manifestación inmediata y sensible de la vida, leer a partir de ella y hacia ella; a partir de un esquema semejante de vivencias, es posible vivir y conformar la vida misma. Y sólo porque la literatura, el arte y la filosofía se precipitan abierta y directamente a las formas, mientras que en la vida misma son simplemente una exigencia ideal de un determinado tipo de hombres y experiencias, es que se necesita una intensidad menor de las capacidades de vivencia críticas, más frente a una formada que a una vivida, por lo que, para una primera y más superficial observación, la realidad de la visión de la forma parece ser aquí menos problemática que allá. No obstante, sólo ante la observación primera y más superficial es que parece ser así, porque la forma de la vida no es más abstracta que la de un poema. También allí la forma se manifestará sólo mediante la abstracción y su verdad no es tampoco aquí más fuerte que la fuerza con la que fue vivida. Resultaría superficial diferenciar los poemas a partir del hecho de que hubieran obtenido su material de la vida o de otra parte; porque la fuerza de la poesía que crea formas se rompe y se disipa igual que todo lo antiguo, ya alguna vez formado y en sus manos todo se convierte en materia prima informe. Igualmente superficial me parece aquí una división. Porque ambos tipos de cosmovisión son sólo actitudes frente a los objetos y cada uno se puede aplicar siempre y cuando sea cierto que para ambos hay cosas que se someten a la situación dada con una naturalidad determinada por la naturaleza y otras, que sólo pueden ser obligadas a hacerlo por las luchas más encarnizadas y las vivencias más profundas.

Como en toda conexión realmente esencial, aquí también se encuentran el efecto natural de la materia y la utilidad inmediata: las emociones que se expresan en los escritos de los ensayistas se vuelven conscientes en la mayoría de los hombres simplemente a través de la contemplación de las imágenes o de la lectura de los poemas; a pesar de que escasamente tienen una fuerza que sea capaz de mover la vida misma. Por eso la mayoría de los hombres ha de creer que los escritos de los ensayistas existen sólo para explicar libros e imágenes, para facilitar su comprensión. Pero esta conexión también es profunda y necesaria, y precisamente lo inseparable y orgánico en esta mezcla de ser casual y necesario

es el origen de aquel humor e ironía, que vamos a encontrar en los escritos de todo gran ensayista verdadero. Aquel humor particular es tan fuerte que casi no conviene hablar de él, pues para quien no lo sienta de manera espontánea a cada momento, cualquier indicación se diría en vano. Aquí me refiero a la ironía, que consiste en que el crítico hable siempre de las cuestiones últimas de la vida, pero siempre con un tono como si se tratara sólo de imágenes y libros, sólo sobre los hermosos e insignificantes ornamentos de la gran vida; y en este caso tampoco de lo más íntimo de lo interno, sino sólo de una hermosa e inútil superficie. Así parece como si todo ensayo se encontrara extremadamente alejado de la vida, pareciendo ser mayor la separación cuanto la cercanía real de la esencia verdadera de ambas se siente más ardiente y dolorosa. Es posible que el gran señor de Montaigne haya experimentado algo parecido cuando dio a sus escritos la denominación maravillosamente hermosa y acertada de *Essais*. Pues la simple modestia de esta palabra es una cortesía arrogante. El ensayista rechaza sus propias esperanzas orgullosas que creen haber llegado alguna vez cerca de lo último, tratándose en general sólo de aclaraciones de los poemas de otros lo que él puede ofrecer y, en el mejor de los casos, de explicaciones de los conceptos propios. Pero de manera irónica se adapta a esta pequeñez, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental frente a la vida y con irónica modestia incluso la subraya. En Platón, la ironía de las pequeñas realidades de la vida, encuadra la abstracción. Erixímaco cura a Aristófanes de su hipo mediante estornudos, antes de que éste pueda empezar su profundo himno a Eros. E Hipotales observa con inquieta atención a Sócrates cuando éste interroga al amado Lisias. Y con infantil malicia el pequeño Lisias pide a Sócrates que atormente a su amigo Menexeno con sus preguntas tal como lo ha atormentado a él. Unos rudos pedagogos rompen los hilos de este diálogo de profundidad suavemente tornasolada y se llevan a los jóvenes consigo a casa. Pero es Sócrates el que está más divertido: “Sócrates y los dos muchachos quieren ser amigos, y ni siquiera han sido capaces de decir lo que es un amigo en realidad”. Pero hasta en los enormes dispositivos científicos de ciertos nuevos ensayistas (piensa tan sólo en Weininger) veo una ironía similar y tan sólo una expresión algo diferenciada de la misma en un modo de escribir tan fino y reservado como el de Dilthey. En cada escrito de todo gran ensayista podríamos encontrar la misma ironía, claro que siempre en formas distintas. Los místicos de la Edad Media son los únicos sin ironía interior, pero en realidad no tengo que explicarte por qué, ¿verdad?

La crítica, el ensayo pues, habla la mayoría de las veces de imágenes, libros e ideas. ¿Cuál es su comportamiento con lo representado? Siempre se dice que el crítico debe decir la verdad sobre las cosas, pero que el poeta no está ligado a la verdad frente a su materia. No queremos plantear aquí la pregunta de Pilato, ni investigar si el poeta está vinculado también a una veracidad interna, ni si la

verdad de cualquier crítica puede ser más intensa y más verdad que ésta otra. No, pues aquí realmente veo una diferencia, aunque en sus polos abstractos ésta es del todo pura, tajante y sin transición. Al hablar de Kassner ya mencioné esta diferencia: el ensayo habla siempre de algo que ya tiene forma, o en el mejor de los casos de algo que ya fue; pertenece pues a su naturaleza el no sacar objetos nuevos de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo aquellos que ya en algún momento han vivido. Y sólo porque los ordena de modo nuevo, porque no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esos objetos, debe expresar siempre “la verdad” sobre ellos, encontrar una expresión para su naturaleza. Tal vez la diferencia se pueda formular brevemente de la siguiente manera: la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte); para el ensayo, el arte (y la vida) sirven como modelo. Con ello probablemente la diferencia quede definida: la paradoja del ensayo es más o menos la misma que la del retrato. ¿Pero ves el motivo? ¿No es verdad que ante un paisaje nunca te preguntas, es esa montaña o ese río realmente tal como está pintado?; pero de cada retrato siempre surge involuntariamente la pregunta del parecido. Investiga pues un poco este problema del parecido, en cuyo disparatado y superficial planteamiento los verdaderos artistas han de desesperarse. Te encuentras frente a un retrato de Velázquez y dices: “Qué parecido”, y sientes que realmente has dicho algo sobre la pintura. ¿Parecido? ¿A quién? A nadie naturalmente. No tienes idea alguna de a quién muestra, tal vez ni lo puedas saber, y si pudieras, te interesaría poco. Pero a pesar de todo sientes que es parecido. En otras imágenes lo único que produce efecto son los colores y las líneas y no tienes la misma sensación. Los retratos verdaderamente importantes nos dan pues, junto a todas sus otras sensaciones artísticas, la de la vida de un hombre que realmente ha vivido, y nos imponen el sentimiento de que su vida ha sido tal y como nos muestran las líneas y los colores del cuadro. Sólo porque vemos a los pintores librar ante los hombres duras batallas por este ideal de expresión, y porque la apariencia y el lema que la designa no puede ser sino el de una lucha por el parecido, sólo por eso llamamos así a esta sugestión de la vida; aunque no hubiera nadie en el mundo al que pudiera parecerse el retrato. Pues aún cuando conozcamos a la persona representada, cuya imagen es “parecida” o “no parecida”, ¿no es una abstracción decir de cualquier momento arbitrario o expresión: ésta es su naturaleza? Y aunque conociéramos a miles así, qué sabemos nosotros de la parte inconmensurablemente mayor de su vida, en la que no los vimos, qué de las luces interiores de los conocidos, qué de los reflejos que ofrecen a otros? En fin, así más o menos me imagino “la verdad” del ensayo. También aquí hay una lucha por la verdad, por la personificación de la vida, que alguien ha seleccionado de un hombre, de una época, de una forma: pero depende sólo de la intensidad del trabajo y de la visión que de lo escrito logremos una insinuación de esa vida. Pues ésta es la gran diferencia,

la poesía nos da la ilusión de vida de lo que representa; en ninguna parte es imaginable una persona o cosa con las cuales medir lo creado. El héroe del ensayo vivió ya en algún momento, por lo tanto hay que dar forma a su vida; pero esta vida está tan dentro de la obra como todo en la poesía. Todos esos presupuestos del vigor y de la validez de lo que ha visto los crea el ensayo a partir de sí mismo. No es, pues, posible que dos ensayos se contradigan entre sí. Cada uno crea un mundo diferente, y aunque vaya más allá, con el objeto de conseguir una generalidad superior, permanece por su tono, su color y su acentuación siempre en el mundo que ha creado; en todo caso, lo abandona sólo en un sentido metafórico. Tampoco es verdad que haya aquí una medida objetiva y externa de la vivacidad y de la verdad, que nos permita medir en el Goethe “verdadero” la verdad del Goethe de Grimm, de Dilthey o de Schlegel. Eso no es verdad pues muchos Goethes, diferentes entre sí y profundamente diferentes del nuestro, ya han despertado en nosotros la creencia segura de la vida, y decepcionados hemos descubierto nuestro propio rostro en otros cuyo aliento más débil no pudo inspirarles una fuerza de vida autónoma. Es verdad, el ensayo aspira a la verdad, pero como Saúl, que salió a buscar las burras de su padre y encontró un reino, así el ensayista que realmente esté capacitado para buscar la verdad, alcanzará al final de su camino el objetivo no buscado, la vida.

¡La ilusión de la verdad! No olvides con cuánta dificultad y lentitud la poesía renunció a este ideal —de eso no hace tanto tiempo— y es muy cuestionable, que su desaparición realmente sólo haya sido útil. Lo es también que al hombre le sea permitido desear lo que debería lograr, que pueda dirigirse hacia sus metas por caminos simples y directos. Piensa en la épica caballeresca de la Edad Media, en las tragedias griegas, en Giotto, y sabrás a lo que me refiero. No está aquí a discusión la verdad común, la verdad del naturalismo, a la que sería mejor llamar cotidianidad y trivialidad, sino la verdad del mito, cuya fuerza han mantenido con vida antiquísimos cuentos y leyendas a través de los siglos. Los verdaderos poetas de los mitos sólo buscaban el verdadero sentido de sus temas, cuya realidad pragmática no podían ni querían sacudir. Consideraban a estos mitos como jeroglíficos sagrados y misteriosos, y sintieron que su misión era leerlos. Pero, ¿no ves que cada mundo puede tener una mitología propia? Ya Friederich Schlegel dijo que ni Arminio ni Odín serían los dioses nacionales de los alemanes, sino la ciencia y el arte. Es cierto que esto no es apropiado para la totalidad de la vida de los alemanes, pero señala una parte de la vida de cada pueblo y de cada época, de manera tanto más adecuada, cuanto se trate precisamente de aquella parte de la que hablaremos ahora sin interrupción. Esta vida también tiene sus épocas doradas y sus paraísos perdidos, en ella encontramos vidas ricas, llenas de aventuras maravillosas sin que tampoco falten aquí los misteriosos cas-

tigos a oscuros pecados; héroes solares emergen y pelean sus duras batallas con los poderes de la oscuridad; también aquí las inteligentes palabras de los sabios hechiceros, las atractivas melodías de las bellas sirenas conducen a la perdición a todos los débiles; aquí también hay pecado original y salvación. Aquí se dan todas las batallas de la vida, sólo que todo es de un material diferente al de la otra vida.

Exigimos que los poetas y críticos nos den símbolos de vida y que además impregnen sobre los mitos y las leyendas existentes la forma de nuestras preguntas. ¿No es cierto que hay una fina y emocionante ironía en el hecho de que un gran crítico hable de los nuevos resultados de la investigación científica, de los nuevos métodos y de los nuevos hechos, después de imaginar como en un sueño nuestros anhelos en imágenes florentinas arcaicas o en torsos griegos, creando de esta forma algo para nosotros que en vano habíamos buscado en otras partes? Los hechos están siempre allí y siempre está contenido todo en ellos, pero cada época necesita de otros griegos, de otra Edad Media y de otro Renacimiento. Cada época constituirá la era que requiera, y sólo los que se siguen de manera inmediata creen que los sueños de los padres han sido mentiras que se deben combatir con las nuevas “verdades” propias. Pero la historia de los efectos de la poesía transcurre también de este modo, y también en la crítica se afectan apenas por los que hoy están vivos, los sueños de los abuelos, o los de los que murieron prematuramente. Así pueden convivir libremente las más distintas “concepciones” del Renacimiento unas junto a otras, de la misma manera como lo hacen una nueva Fedra, o un Sigifrido, o un Tristán de un nuevo poeta, que dejarán siempre intactos a los de sus predecesores.

En efecto, hay y debe haber una ciencia del arte. Y precisamente es aquí en donde menos pueden dimitir los más grandes representantes del ensayo: lo que crean debe ser también ciencia, cuando su visión de la vida ya haya superado el dominio de la ciencia. A menudo su vuelo libre está unido a los hechos inasibles de la árida materia, a menudo pierde todo valor científico, porque es una visión que está allí antes de los hechos, con los que se conecta libremente y a voluntad. Hasta ahora, la forma del ensayo no ha recorrido el camino del desarrollo autónomo, que su hermana la poesía ya hace mucho tiempo recorrió: el camino del desarrollo desde una unidad primitiva e indiferenciada con la ciencia, la moral y el arte. Pero el comienzo de ese camino fue poderoso, tan enorme, que el desarrollo posterior nunca lo alcanzó por completo; a lo más, se pudo acercar a él un par de veces. Desde luego me refiero a Platón, el más grande ensayista que jamás haya existido y escrito, que de manera natural le arrancó todo a la vida que se desarrollaba delante suyo y así no necesitó de un medio conciliador; que pudo anudar sus preguntas, las más profundas que jamás se hayan formulado a la vida viva. El maestro más grande de esta forma fue también el más

feliz de todos los creadores: el hombre, cuya esencia y destino fue la esencia y destino paradigmáticos para su forma, vivió en su cercanía inmediata. Quizás esta cualidad paradigmática también habría podido desarrollarse en los más áridos apuntes —y no sólo mediante su maravillosa creación—; tan fuerte fue aquí la armonía de esta vida y de esta forma. Pero Platón encontró a Sócrates y pudo conformar su mito y utilizar su destino como vehículo para sus preguntas a la vida acerca del destino. Ahora bien, la vida de Sócrates es la vida típica para la forma del ensayo, tanto como no lo será ninguna otra para ningún otro tipo de poesía, con la única excepción de la tragedia de Edipo. Sócrates vivió siempre en los últimos cuestionamientos, y toda realidad viviente era tan poco vivaz para él, como sus preguntas lo eran para la gente común. Vivió los conceptos, en los que incluyó todos los aspectos de la vida, con la más inmediata energía vital, todo lo demás, fue sólo una alegoría de esta única realidad verdadera, valiosa tan sólo en tanto medio de expresión de estas experiencias. La nostalgia más profunda y secreta, resuena a partir de esta vida llena de las luchas más vehementes, pero la nostalgia es simplemente *la* nostalgia, y la forma en la que aparece, es el intento para comprender la naturaleza de la nostalgia y de fijarla conceptualmente; pero las luchas son sólo disputas de palabras para delimitar con más precisión algunos conceptos. No obstante, la nostalgia llena completamente la vida y las luchas son siempre literalmente luchas a vida o muerte. A pesar de todo no es la nostalgia la que parece colmar la vida, lo esencial en la vida y estas luchas a vida o muerte no es suficiente para expresar ni la vida ni la muerte. Si esto fuera posible, la muerte de Sócrates sería un martirio o una tragedia, de modo que se podría representar en forma épica o dramática, y Platón supo perfectamente por qué había quemado aquella tragedia que escribió en su juventud. Porque la vida trágica es coronada sólo por su final, y es éste el que le da un significado, un sentido y una forma, y precisamente es éste aquí siempre arbitrario e irónico: en cada diálogo —y en toda la vida de Sócrates. Se lanza una pregunta y se profundiza a tal grado, que llega a ser la pregunta de todas las preguntas aunque luego todo quede abierto. De afuera, de la realidad que no está en relación alguna con la pregunta, ni con lo que la posibilidad de una respuesta le ofrece una nueva pregunta, llega algo que lo interrumpe todo. Esta interrupción no es un final, puesto que no viene de la interioridad, no obstante que es el final más profundo, ya que habría sido imposible finalizar desde adentro. Para Sócrates todo acontecimiento fue sólo una posibilidad para ver más claramente los conceptos, su defensa ante los jueces fue sólo un llevar al absurdo a los lógicos débiles, ¿y su muerte? La muerte no cuenta aquí, no se la puede comprender mediante conceptos, y además interrumpe el gran diálogo, la única realidad verdadera, de manera tan brutal y desde afuera, como interrumpieron aquellos toscos preceptores la conversación con Lisias. Una interrupción de

este tipo sólo puede considerarse de manera humorística, puesto que tiene una escasa relación con lo que interrumpe. No obstante, es también un profundo símbolo de vida —y por eso es todavía más humorístico— que lo esencial sea siempre interrumpido por algo así y de esta manera.

Los griegos suponían que cada una de las formas existentes era una realidad, algo vivo y no una abstracción. Por ello, Alcibiades vio ya claramente que Sócrates era un nuevo tipo de hombre, por su ser difícilmente aprensible (algo que muchos siglos después Nietzsche destacaría), muy diferente a todos los griegos que habían vivido antes que él. Pero Sócrates expresó también en este mismo diálogo el ideal eterno de los hombres de su tipo: que el mismo hombre debía escribir las tragedias y las comedias; que lo trágico y lo cómico dependen completamente del punto de vista elegido, lo que no pueden entender ni los que perciben humanamente de modo inquebrantable, ni los poseedores de una profunda naturaleza poética. El crítico expresó aquí su sentimiento vital más profundo: la prioridad del punto de vista, del concepto ante el sentimiento, formulando así el pensamiento antigriego más profundo.

Ya ves, el mismo Platón fue un “crítico”, aunque esta crítica sea para él simplemente una oportunidad y un medio de expresión irónico —como todo lo demás. Para los críticos posteriores esto se convirtió en el contenido de sus escritos, simplemente hablaban de poesía y arte y no encontraban a ningún Sócrates, cuyo destino les sirviera de trampolín hacia este último. Es cierto que Sócrates ya había juzgado a estos críticos. “Pues me parece”, le dijo a Protágoras, “que cimentar una conversación alrededor de un poema resulta semejante en demasía a los banquetes de hombres simples y sin educación... Pues distracciones como la presente no necesita de voces extrañas ni de poetas, cuando se cuenta entre los presentes a hombres como se precian de serlo la mayoría de los que estamos aquí...”

Dicho sea para nuestra felicidad: el ensayo moderno no trata tampoco de libros y poetas, pero esta salvación lo hace más problemático. Es demasiado elevado y es mucho lo que pasa por alto y lo que anuda para poder ser la representación o explicación de una obra; cada ensayo escribe con letras invisibles junto a su título las palabras: en ocasión de... Por lo tanto se ha vuelto demasiado rico e independiente para un servicio abnegado, pero también demasiado intelectual y multifacético para poder darse una figura a partir de sí mismo. ¿No se ha vuelto en realidad más problemático y se ha alejado más del valor de la vida que si fielmente realizara reseñas de libros?

Cuando algo se ha vuelto problemático —y esta manera de pensar y su representación no se volvió problemática, sino que lo fue siempre— su salvación sólo puede provenir de la agravación más extrema de la incertidumbre, de un radical ir-hasta-el-final en toda problemática. El ensayo moderno ha perdido el

trasfondo de la vida que dio a Platón y a los místicos su fuerza, y tampoco tiene ya la confianza ingenua en el valor del libro y en lo que hay que decir de él. Lo problemático de la situación se agudizó casi hasta una frivolidad necesaria en el pensamiento y en la expresión, entre la mayor parte de los críticos se ha convertido también en un sentimiento vital. Con ello resulta que una salvación se hizo necesaria, por lo tanto posible y, finalmente real. Es ahora que el ensayista debe acordarse de sí mismo, encontrarse y construir algo propio a partir de sí. El ensayista habla de una imagen o de un libro, pero lo deja acto seguido, ¿por qué? Creo que porque la idea de esta imagen y de este libro se ha vuelto demasiado poderosa en él, porque en ella olvidó del todo lo concreto accidental y la utilizó sólo como inicio, como trampolín. La poesía es anterior y mayor, resulta mejor y de mayor importancia que todos los poemas: este es el viejo sentimiento vital de los críticos de la literatura y en nuestros tiempos simplemente pudo volverse consciente. El crítico ha sido enviado al mundo para hacer surgir esta aprioridad al hablar de lo grande y lo pequeño y para proclamar, para juzgar toda aparición particular por medio de la escala de valores, vista y lograda aquí. La idea está allí antes que todas sus manifestaciones; es en sí un valor psíquico, uno que mueve al mundo y conforma vidas; por ello una crítica semejante sólo tratará de la vida más viva. La idea es la medida de todo lo viviente, por eso el crítico, que “en ocasión” de algo creado revela su idea, puede escribir también la única crítica verdadera y profunda: solamente lo grande, lo verdadero puede vivir en la cercanía de la idea. Cuando se pronuncia esta palabra mágica, todo lo frágil, lo pequeño y fragmentario se desintegra, pierde su esencia usurpada, el ser que falsamente se había atribuido. No hay que “criticarla”, la atmósfera de la idea es suficiente para juzgarla.

Sin embargo, la posibilidad de existencia del ensayista se vuelve aquí, con mayor razón problemática hasta en sus raíces más profundas: sólo mediante la fuerza rectora de la idea vista se salva de lo relativo e irreal. Pero, ¿quién le da ese derecho a juzgar? Casi sería correcto decir: él se lo adjudica, crea a parir de sí sus valores para juzgar. Pero nada está más alejado del juicio preciso, por abismos más profundos que su “casi”, esta categoría bizca de un reconocimiento modesto y pagado de sí mismo. Porque en realidad, en el ensayista se crean las medidas para juzgar, aunque no es él el que las despierta a la vida y a la acción: el que se las proporciona es el gran determinador de valores de la estética, el que siempre está por llegar, el que aún no ha llegado, el único llamado a juzgar. El ensayista es un Schopenhauer que escribe los Parerga ante la llegada de su “mundo en tanto voluntad y representación” (o del de algún otro): es un Bautista que sale para predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir, y a quien no es digno de desatar el nudo de sus sandalias. Y si éste no llega, ¿no queda el ensayista sin justificación? y si aquel aparece, ¿no se vuelve superfluo por ello? ¿No se

ha vuelto completamente problemático por este intento de justificación? Es el tipo puro del precursor y parece muy cuestionable, que tal precursor, sostenido sólo por sí mismo pueda pretender un valor y una vigencia independientes del destino de su predicción. Frente a los que niegan el cumplimiento de su misión en el gran sistema salvador, su perseverancia es algo muy sencillo: toda nostalgia verdadera vence siempre de manera juguetona a aquellos que se quedan atorados en la indolencia de los hechos burdamente dados y de las vivencias, el ser-allí de la nostalgia es suficiente para decidir esta victoria. Porque desenmascara todo lo aparentemente positivo e inmediato, revelándolo como un pequeño deseo y una conclusión barata, señalando hacia la medida y el orden a los que ellos también aspiran inconscientemente, cuyo ser niegan cobarde y frívolamente sólo porque les parece inalcanzable. El ensayo puede contraponer tranquila y orgullosamente su fragmentariedad a las pequeñas perfecciones de la actitud científica y la frescura impresionista, pero su realización más pura, su logro más fuerte será insustancial cuando haya llegado la gran estética. En ese caso cada una de sus configuraciones será sólo una aplicación que habrá llegado a su escala definitivamente ineludible; entonces por sí mismo será sólo algo provisional y ocasional y sus resultados ya no serán justificables simplemente a partir de sí mismos, ante la posibilidad de un sistema. El ensayo parece ser aquí verdadera y completamente sólo un precursor y no parece posible encontrarle aquí un valor autónomo. Pero ese deseo de valor y forma, de proporción y orden y finalidad no tiene sólo un fin que es necesario alcanzar, con lo cual ella misma se anula y se convierte en una tautología presuntuosa. Todo final verdadero es un final legítimo: el final de un camino. Y a pesar de que camino y final no son una unidad y no están ordenados en igualdad uno frente al otro, tienen una coexistencia: el final es impensable e irrealizable, sin ese siempre repetitivo recorrer del camino; no es un detenerse, sino un llegar, no es un descansar, sino un escalar. Y así el ensayo parece justificarse como un medio necesario hacia el objetivo último, como el penúltimo peldaño en esta jerarquía. Pero ese es sólo el valor de su realización, el hecho de su existencia tiene un valor diferente, más independiente. Pues aquella nostalgia se habría cumplido en el sistema de valores hallado, y por lo tanto, se habría anulado, pero no es nada más algo que espera una satisfacción, sino un hecho anímico de un valor y existencia propios: una toma de posición originaria y profunda ante la totalidad de la vida, una categoría de las posibilidades de existencia última y no anulable. Por consiguiente, no sólo necesita de un cumplimiento que la anularía, sino también de una configuración que salve y libere en valores eternos, su más propia y desde ahora indivisible esencia. Esta configuración la da el ensayo. ¡Piensa en aquel ejemplo de los Parerga! Que estén antes o después del sistema, no es una diferencia simplemente cronológica; esta diferencia histórica y cronológica es sólo un símbolo de la división de sus tipos.

Los Parerga antes del sistema crean sus presuposiciones a partir de lo propio, crean el mundo entero a partir de la nostalgia por el sistema, para configurar —aparentemente— un ejemplo, una referencia, contienen de manera inmanente e impronunciable al sistema y su compenetración con la vida viva. Estarán, por tanto, siempre delante del sistema; incluso en el caso de que aquel ya hubiera sido realizado, ninguno de ellos sería una aplicación, sino siempre una recreación, un llegar a estar vivo en la vivencia real. Está “aplicación” crea no sólo lo que juzga y lo juzgado, sino que rodea un mundo entero, para levantar hacia lo eterno algo que ya existió una vez, justamente en su unicidad. El ensayo es un juicio, pero en él (como en el sistema) lo esencial y decisivo no es la sentencia, sino el proceso del juicio. Es apenas ahora que podemos plasmar las palabras iniciales: el ensayo es un tipo de arte, una configuración propia e íntegra de una vida propia y plena. Es apenas ahora que no parecería contradictorio, ambiguo, y confuso llamarlo una obra de arte, a la vez que continuamente hacer resaltar lo que lo distingue del arte: el ensayo se enfrenta a la vida con el mismo gesto que la obra de arte, aunque se trata solamente del gesto; la soberanía de esta toma de posición puede ser la misma, por lo demás, no hay ningún roce entre ellos.

Sólo quería hablarte aquí de esta posibilidad del ensayo, de la esencia y de la forma de esos “poemas intelectuales”, como llamó el mayor de los Schlegel a los de Hemsterhuys. No es éste el lugar para presentar o juzgar si el autoconocimiento del ensayista, que está en marcha desde hace mucho tiempo, ha traído o puede traer una consumación. Aquí sólo se trató de plantear si el camino que este libro intenta recorrer es realmente un camino, no de quién ya lo ha recorrido, o de cómo lo ha hecho. Y mucho menos, qué tanto lo ha recorrido este libro. Su crítica está contenida íntegra y con toda su agudeza en la visión de la que surgió.

Florenia, octubre de 1910