



BIBLIOTECA
DE OBRAS
AMOSAS

MIL
LUDWIG

GENIO ARTISTA

20 ENSAYOS SOBRE LA GENIO

100.

GENIO Y ARTISTA

BIBLIOTECA DE OBRAS FAMOSAS
DIRECTOR: ANTONIO ZAMORA
EDITORIAL CLARIDAD
SAN JOSE 1641 -- BUENOS AIRES -- REPUBLICA ARGENTINA

EMIL LUDWIG

Genio y Artista

20 ENSAYOS SOBRE LA GRANDEZA

VERSION CASTELLANA DE ALFREDO CAHN



EDITORIAL
CLARIDAD
SAN JOSÉ 1641
BUENOS AIRES

Es propiedad. Derechos reservados para la América Latina.
Copyright by EDITORIAL CLARIDAD in 1937.
Impreso en la Argentina. -- Printed in Argentine.

Los grandes hombres sólo tienen un mayor volumen; tienen las virtudes y los vicios en común con los más insignificantes, pero en mayor cantidad. La proporción puede ser la misma.

GOETHE.

Sobre la Grandeza

I

Entre los animales, el más fuerte es el más temido. Como el animal no es capaz de veneración, pasa siempre el más terrible por el más grande. Hay solamente unos pocos ejemplos que tienden a probar que el jefe de una manada tiene una voluntad suficientemente marcada para que se le pueda atribuir una especie de autoridad. En los tiempos primitivos, los hombres tampoco tuvieron la idea de una jerarquía a la que se ha elevado el mejor espécimen de su especie. En su penumbra no tenían la voluntad, ni el tiempo, ni la libertad necesaria para apreciar en sus semejantes otra cosa que no fuera la fuerza y, acaso, cierta astucia. Era el más grande el de más alta talla. Nos ha quedado algo de eso: el señor de antes era, en efecto, más grande que la gente del pueblo. Aún hoy goza el hombre de gran estatura siempre de una prerrogativa natural, pero la jerarquía de la grandeza no comienza sino con el deseo de distinguirse o sea con el de alcanzar algo más por su propia cuenta. Queda planteada así una cuestión de orden especulativa y moral.

Nadie puede resolverla sin echar una ojeada a la historia que nos induce, aun a pesar nuestro, a hacer comparaciones. El habitante de las grandes ciudades no llegará en su ingenuidad a calificar de grande a un hombre por la sola razón de que sea rico o poderoso, pues siente la importancia del factor espiritual. El problema de la grandeza es el problema de la distancia que nos separa de la bestia y de Dios; si bien nadie puede llegar hasta tan cerca de éste como que necesariamente

EMIL LUDWIG

queda la otra, no es tampoco menos verdad que puede ir elevándose por grados oblicuos. Pero si, una vez que haya alcanzado alturas peligrosas, trata de saltar unos escalones, será precipitado al vacío.

Hay en todas las formas de la grandeza algo de virilidad. La grandeza es siempre productiva, nunca receptiva, siempre activa, nunca pasiva, siempre da y no recibe jamás. Podemos admirar a una mujer que soporta toda su vida en silencio a su marido, pero no todo lo que admiramos es grandeza. Adivinamos a nuestro alrededor miles de destinos desconocidos: la mirada de un anciano o de una madre nos revelan abismos de sufrimientos humanos, la respuesta lacónica de un campesino, la palidez repentina de una jovencita despiertan la simpatía; descubrimos la grandeza del sacrificio en el campo de acción más estrecho y nos sentimos inclinados a hablar de un heroísmo de la vida diaria, y, sin embargo, todo esto no constituye aún la grandeza.

Aún el hombre de nuestra época se inclina a estimar con exceso las virtudes pasivas del cristianismo a expensas de las virtudes activas que fueron más bien las de la antigüedad. Se encuentra de nuevo colocado ante una alternativa penosa: ¿debe propender a la mayor resignación o a la mayor actividad? Tiene que resolver este problema en sus dos aspectos: no debe estar desprovisto ni de compasión ni de energía. Pero sólo por medio de la acción llegará a las regiones de la grandeza. Esta es privilegio de los que obran.

Conocí en Londres a un hombre que había sido inmensamente rico. Se despojó de toda su fortuna para edificar casas en los barrios pobres del Este y él mismo vivía en reducto sombrío, como un pobre cuáquero entre los pobres. Se siente indudablemente una fuerte simpatía por tales hombres, pero algo nos impide, sin embargo, llamarlos grandes. Hay en ellos todavía cierta abnegación femenina. Hacen tanto bien a la humanidad como el médico que descubre un remedio para una enfermedad hasta entonces incurable, ¿pero cómo se explica que sólo demos tratamiento de grande a ese médico?

GENIO Y ARTISTA

¿Por qué? Pues porque su espíritu creador revela más nítidamente el divino destello, porque su originalidad se concreta en unos polvos, en una operación, porque da al mundo algo nuevo y no solamente la vida. Desde luego nadie puede dar más que su propia vida y es por eso que la humanidad siempre ha venerado a los mártires aun cuando éstos han estado en el error. Pero jugarse la vida no es todavía grandeza; los hacen todos los soldados. Son signos anunciadores de la grandeza solamente aquéllo que va más allá del destino, lo que se produce una sola vez, lo que se manifiesta como una acción personal; es el resplandor divino atravesando en un rayo el aglomerado de nubes. La grandeza se revela por medio de actos, de obras, de personalidades.

II

Los hombres prefieren la acción a la obra. La historia nunca ha concedido el título de grande a un artista, a un explorador o a un inventor, mientras que lo prodiga a menudo a dictadores o reyes. ¿Qué razón hay para que de dos alemanes contemporáneos se llame grande al uno, a Federico, y simplemente Goethe al otro, a pesar de que los actos del soberano han quedado relegados, hace mucho ya, detrás de la obra del poeta? Pero la multitud siente tan fuertemente el carácter viril de la grandeza que concede el primer puesto a lo que le parece más viril, es decir, a la acción aún cuando ésta, por lo común, desaparece ante la obra. El estadista y el conductor de ejércitos han gozado siempre del mayor prestigio porque su acción ha sido siempre inmediata y aparentemente de la mayor envergadura. Antes, cuando se podía salvar a un pueblo mediante una batalla, el agradecimiento personal de millones de individuos, se manifestaba siempre a su salvador y al rey, quien gracias a una política inteligente, a astucias o por herencia o conquista sometía al Estado vecino o se quedaba con una parte del mismo y parecía, igual que el jefe del ejército,

EMIL LUDWIG

ejecutor del poder divino porque su superioridad individual creaba la riqueza y la prosperidad.

Aún hoy apasionanse los pueblos por la elección de su presidente y permanecen fríos ante la realización de una gran obra de arte. No obstante ello, se han olvidado en el correr de veinte años los nombres de Perrier o de Harding, mientras que Miguel Angel ha sobrevivido ya a medio milenio. La acción interesa a todos los contemporáneos o por lo menos a todos los hombres de un mismo país. La obra, en cambio, no emociona sino a una pequeña minoría. Pero para la posteridad sucede al revés: en efecto, la acción pretende efectos inmediatos, mientras que la obra tiene tiempo para esperar.

El estadista sólo es grande cuando comprende su época; el artista no es casi nunca grande si no se adelanta a su época y presiente el porvenir. La grandeza de la acción reside en su oportunidad, pero el espíritu político no pensará impunemente por los siglos futuros. Cuando el marqués de Posa exclama: "El siglo no está maduro para mi ideal", se revela como pésimo hombre de Estado, mientras que Schiller demuestra precisamente en estas palabras proféticas de Posa su condición de poeta.

No es extraño, pues, que la concepción propia de una época desaparezca con esa misma época. No queda ya nada de todos los Estados fundados por aquellos emperadores que se llamaban grandes. Sus pueblos están dispersos, los súbditos de Carlomagno o de Othón se han convertido en enemigos; el reino del Rey Sol se ha empequeñecido, se extinguió su dinastía, los pueblos de María Teresa se han fragmentado en numerosos Estados; ha desaparecido el poderío de Napoleón cuyos últimos descendientes se dedican a una profesión cualquiera en América; y del gran Richelieu, que en su tiempo hacía temblar a Europa, no queda más que un nombre. Ningún estadista puede contar con la duración de su obra, y si debe su grandeza únicamente al hecho de haber actuado según lo reclamaba el bien de su pueblo en un momento dado —aunque

GENIO Y ARTISTA

éste tenga la duración de un siglo— no habrá estatua que lo haga inmortal.

¿En qué consiste, pues, la grandeza del genio de un hombre de acción? Si el porvenir inmediato lo desautoriza, si todas sus previsiones quedan reducidas a nada, ya sea por un hombre de Estado de la generación siguiente, ya sea por una revolución en su propio país, ¿qué queda entonces de grande en él, sino su visión interior? Cuando se pierden de nuevo todas las fronteras hasta las que el rey o el canciller hayan adelantado los mojones del territorio, cuando se han roto todos los tratados como los pergaminos en que han sido escritos a fin de guardar su texto más largo tiempo, queda todavía la leyenda de un hombre combatiendo en medio de mil peligros, contra los enemigos interiores y exteriores y que ha sabido realizar su concepción del porvenir inmediato. Perdura la fisonomía moral del hombre de acción, no la acción misma.

En el caso en que un genio ha abierto nuevos rumbos o fundado civilizaciones enteras, como en los casos de César, Carlos V o Pedro el Grande, tampoco es el hecho el que persiste, y a la posteridad le resulta difícil proclamar como grande lo que no ha subsistido. Pero la imagen de un gran hombre, el espectáculo de una gran vida no pierden jamás su atractivo y aceleran en todos los tiempos el ritmo del latir del corazón de la juventud que tiene siempre sed de leyendas. Aun en esta ojeada retrospectiva, el hombre de acción produce una mayor impresión que el artista. La posteridad juzga de acuerdo a lo que le era posible en su tiempo a un hombre decidido y de lo que le sería posible hacer en la actualidad. En ese campo, las dificultades son, en efecto, más visibles, porque el hombre de Estado reina solamente sobre un lado del tablero de ajedrez y debe desconfiar siempre de los movimientos del adversario.

De todos modos, en el camino hacia la gloria, el hombre de acción se encuentra en situación más favorable, se expone a mayores peligros y ha de temer continuamente que lo venzan, encarcelen o asesinen; expone sin cesar su vida y se ve obliga-

EMIL LUDWIG

do a defenderse contra cien adversarios. Todo esto lo convierte en modelo de millones de personas que, en otro plano, tienen una suerte parecida y creen verse reflejadas en el gran hombre. Les es común la idea del poder, de ese poder del que cada uno comprende el efecto inmediato y cuya mayor cantidad causa la impresión de una mayor grandeza. Se ofrece a la vista de todos el espectáculo de un ser excepcional que conduce su vida de acuerdo a su propia voluntad, que se ríe de sus adversarios, desprecia a la muchedumbre y sigue a su estrella. Esto impresiona a todo el mundo, y aun aquéllos que le son hostiles le admiran en secreto como al más fuerte de su ambiente y acaso de todo su pueblo, que somete a millones de seres a su voluntad, como el animal más fuerte somete a los débiles a la suya, siempre con la diferencia, desde luego, de que en ese caso la admiración se asocia al temor y asegura al más fuerte la gloria de ser llamado el "más grande".

III

Volvamos a la obra. Ella tiene de común con muchos actos el haber nacido del espíritu. Pero del hecho de no estar ligada a su época, de flotar libremente en el espacio, resulta que sus premisas y sus consecuencias difieren de las de los actos. Y cuando la obra sigue a la acción para ilustrarla, ¿no tienen todos la impresión de que es su servidora *opus ancilla facti*? ¿Cómo puede la relación de un acontecimiento, un poema, una imagen, ser más que ese mismo acontecimiento? ¿No significaría esto dar preferencia al espejo y subordinar el rostro que refleja?

Y, sin embargo, ningún hecho ha sido demasiado grande para que el relato que del mismo se hiciera no pudiese sobrepasarlo. Hubo en la antigüedad una miserable fortaleza parecida a centenares de otras, situada no lejos del Helesponto, a la que gobernaban y atacaban una especie de caballeros salteadores que se arrogaban el título de reyes. Estaba destinada a

GENIO Y ARTISTA

caer en el olvido lo mismo que todos los combates a raíz de los cuales pasaba de mano en mano. Pero apareció un poeta que reunió todas esas anécdotas; de esos encuentros sangrientos en que combatían unos cuantos miles de hombres hizo una serie de luchas heroicas. Eligió de entre un sin fin de guerras a ésta y le prestó su carácter peculiar; de la miserable fortaleza hizo la ciudad de Troya y pobló la fantasía de los hombres de imágenes y de actos heroicos que sólo gracias a su arte llegaron a ser legendarios e inmortales.

Una princesa italiana, una como muchas, fué presa de una pasión ardiente. Pero nadie hubiera sabido jamás de ella, de no haber existido Dante. Su arte llevó de golpe el nombre de aquella princesa a las extremidades de la Tierra y sólo desde entonces hay una Francesca da Rimini. Vivía en la Alemania de la Edad Media entre numerosos doctores y alquimistas un hombre que jamás habría sido conocido sino por algunos especialistas, si la leyenda no se hubiera ocupado de él y no hubiera transmitido, finalmente, su historia a un poeta, por obra del que sigue viviendo todavía en la memoria de los hombres. Se llamaba Fausto. Las acciones de los hombres pueden considerarse grandes durante siglos porque un gran artista, por así decirlo, las ha re-creado, mientras que los hechos más grandes pasan a menudo al olvido si de ellos no da cuenta alguna gran obra. Si los historiadores y los poetas tienen necesidad de los hombres de acción para manifestar su talento, éstos tienen aun más necesidad de cronistas, y nadie sabrá jamás cuál de los dos es la luz y cuál la sombra. La ambición de Alejandro reclamaba a grandes voces su Homero.

Y, no obstante, el creador de una gran obra se halla durante toda su vida en situación de desventaja frente al hombre de acción que dispone del poder. Su acción es más lenta, menos visible; raras veces se sentirá sostenido en su marcha ascendente, por sus contemporáneos, a la inversa de lo que ocurre con el estadista feliz. Carece del perpetuo control constituido por el efecto producido. Puesto que trabaja y piensa

independientemente del tiempo, éste no puede prestarle ninguna ayuda eficaz. Está en libertad, por supuesto, de crear a su gusto, de acuerdo a su imaginación y a su experiencia. Nadie viene a turbar la paz que él cree hacer reinar en su estudio. En cambio se halla cada día ante un deber que él mismo tiene que elegir, y si goza de la libertad de dar forma a lo que le place, está privado, en cambio, de esa afluencia de fuerza y de ese aliento nuevo que los acontecimientos proporcionan cotidianamente al hombre de acción.

En definitiva, el genio creador es más libre de actuar y realizarse que el del hombre de acción. Ni aun los dictadores pueden ordenar que de un día al otro se realice uno de sus pensamientos en todo el territorio sobre el que se extiende su influencia. El espíritu tiene más poder. Calígula, el prototipo del tirano absoluto, no consiguió que se ejecutara en África una medida por él concebida, con la celeridad, con la exactitud y completamente tal como él la había soñado. Pero al mismo tiempo, Séneca pudo escribir sus pensamientos acerca de la muerte exactamente tal cual se presentaban a su espíritu. Felipe II, sobre cuyos dominios no se ponía el sol, no consiguió, sin embargo que los Países Bajos adoptasen su religión. Pero Rembrandt, cuyo reinado se reducía a las cuatro paredes de una miserable vivienda, pudo con un gesto crear el día o la noche, y en su vejez misma no hubo miseria ni acreedor alguno que pudieran impedir que fijase sobre la tela lo que veía su imaginación. El poder en cuyo nombre se ejecutan las grandes acciones domina hasta aquél que lo detenta. El espíritu a cuyo conjuro nacen las grandes obras, permanece, en cambio, más frecuentemente sumiso a su dueño.

Sin embargo, exigese también del artista o pensador una especie de renunciamento en precio de su suprema libertad. Queda excluido de la ebriedad de la vida activa; lo que crea tiene algo de etéreo, mientras que el hombre de acción siente latir en sí mismo el ritmo de una vida que le eleva.

Los griegos representaban sus dioses, los dioses de la acción, los dioses poderosos, como entes admirablemente bellos;

GENIO Y ARTISTA

sólo Hephaistos, el herrero creador, era feo y vivía recluso en las entrañas de la Tierra. Es verdad que captura a los dioses con su red, pero ellos consiguen finalmente escapársele riendo. Hay siempre un dejo de desdén en la palabra del hombre de acción cuando habla del artista, y en el artista un poco de la amargura de Hephaistos cuando observa al hombre de acción.

El genio que actúa se nos aparece, realmente, más bien como una persona y sólo parece actuar por ser tal, mientras que el genio creador se confunde a menudo con la idea. En verdad, la acción pierde pronto las señas de quien la realiza: pasa al patrimonio general de la humanidad y ésta olvida hasta el nombre de su autor. La obra, por el contrario, queda ligada al nombre de su autor para siempre o por lo menos para muy largo tiempo, y llega un momento en que la gente ya no lee los versos de un poeta ni el sistema de un filósofo, sin que por ello deje de perdurar, como símbolo, el nombre de uno y otro. Si la grandeza varía según se trate de una acción o de una obra, no es extraño que se encuentren sorprendentes ejemplos de mezclas de obra y acción, lo que nos conduce a mencionar a exploradores, inventores y profetas.

I V

Desde Cristóbal Colón hasta Shakleton, desde Marco Polo hasta Stanley, desde los fenicios hasta James Cook, los grandes exploradores siempre han sido simultáneamente hombres de acción y genios creadores. A unos les movía con preferencia la especulación, a otros la aventura, pero todos eran posesos de la idea de una posibilidad que no les dió reposo hasta que la llevaron a la realidad. Los grandes navegantes, los primeros aviadores, cuyos navíos o aviones no llegaban a la meta, habían madurado largo tiempo sus proyectos, reflexionando sobre la situación de islas desconocidas, sobre los vientos, las intemperies y hubieran podido contentarse con medios de trans-

porte y aparatos de que otros se servían más tarde para lograr nuevos descubrimientos. Leonardo da Vinci, hombre único por la multiplicidad de sus dotes, atestigua la profundidad y la maestría de su genio. Construyó proyectos de globos, de aviones, de submarinos y de muchos otros inventos modernos, pero no ensayó ninguno de ellos. Fué siempre pensador y si edificó algunas fortificaciones, nada le impulsó a perfeccionarlas de acuerdo a sus planes. Leonardo da Vinci y Goethe, los dos espíritus más amplios de los últimos quinientos años, eran naturaleza platónicas.

Considerando a aquéllos de los grandes hombres que fueron a la vez actores y pensadores y cuyos pensamientos se convirtieron naturalmente en acciones, pueden distinguirse más claramente los elementos de la grandeza. Al dar su nombre a los países que descubrieron, se los ha eternizado magníficamente. Es ésa, además, la forma más duradera de la gloria, a la que sólo aventaja la de los semidioses y de los héroes con cuyos nombres se designaron ciertas constelaciones astrales. He aquí un campo en que se encuentra a los exploradores, inventores y filósofos. Véase sino el caso de Galileo y Copérnico.

Más de uno de ellos está ligado al grupo de los profetas; poco importa, en efecto, que su previsión, su conocimiento previo del futuro sea fruto de sus visiones o cálculos, que tenga bases místicas o científicas; no es éso lo que los distingue. Pasó el tiempo en que los profetas y los sabios se combatían. La visión mística de hoy será la ciencia de mañana. El fanático y el poseso, a quienes se quemaba no hace mucho todavía, han cedido el lugar al revolucionario, con el que tienen bastante parecido y al que el mundo también quema porque perturba el orden que aquéllos también habían perturbado. La grandeza del profeta se parece a la del revolucionario; son igualmente grandes no porque sufran, sino porque luchan por una idea nueva, y cuando decimos que la palabra de un profeta es inspirada, no hacemos más que confirmar su origen divino. La figura profética del dulce Jesús no nos parece más divina que

GENIO Y ARTISTA

la del belicoso Mahoma, aun cuando aquél fué un pastor y éste un guerrero, y la figura de Goethe no nos parece menos divina aunque sus enseñanzas no hayan dado origen a órdenes religiosas ni a símbolos.

¡Cuántos puntos de contacto tienen Lutero y Galileo! Ambos son profetas, ambos se oponen a ciertos principios de la mística preponderante en su tiempo, ambos fueron conducidos ante los tribunales de ese poderío reinante, hechos prisioneros por él, y no se distinguieron sino porque el uno dijo que "Sí" y el otro que "No". El destino liberta al uno de ellos, en el curso de los interrogatorios numerosos, de la necesidad de desdecirse o a perecer como Juan Huss, mientras que obliga al otro a retractarse. Entre los dos se halla Copérnico que no se retracta de nada y que fué asaz astuto como para dedicar un escrito revolucionario al Papa, en su calidad de canónigo. Es fácil distinguir los elementos de la grandeza en esas almas proféticas: son sus caracteres diferentes los que los inducen a elegir soluciones distintas.

A veces se aunan las condiciones del profeta y aun las del mártir con las del hombre de Estado. Cromwell y Lincoln son dos grandes ejemplos de ello. Una especie de excitación profética empuja al uno y al otro hacia la política o por lo menos los confirma en su dirección política; los dos surgen, por así decir, de la noche a la mañana a la gloria y uno de ellos murió por su ideal. Ninguno de ellos ha desplegado su grandeza directamente y gracias al poder político sino por vías recónditas.

El gran inventor también está colocado entre la obra y la acción. El hecho de que también trabaje manualmente no lo distinguiría, por ejemplo, del pintor. Pero hace más. El taller que ni el escultor abandona, no puede retenerlo, es menester que se aleje, hace falta que ensaye en la tierra y en el agua lo que ha calculado y construído; necesita recorrer los países que cruzarán sus canales o tratar los enfermos a quienes destine sus remedios; debe dirigir o por lo menos acom-

EMIL LUDWIG

pañar los dirigibles cuyos planos ha concebido. El que va por los campos con la varita mágica y enseña dónde se debe perforar para encontrar agua, no será nunca más que un simple investigador. Pero si él mismo empieza a perforar y si a despecho de decepciones, de penas, de renunciamento y la desesperación no da tregua antes de haber confirmado su ciencia o su fe con los propios ojos, entonces, y nada más que entonces, habrá dado pruebas de grandeza. El mismo Leonardo da Vinci sería un mal ejemplo si su espíritu incomparable no hubiese echado su semilla sobre un gran número de dominios, si no hubiese dejado expandirse algunas de ellas hasta convertirse en acto y si finalmente no hubiera demostrado por media docena de obras maestras que era capaz de realizar sus ideas y que sólo le faltaba haber vivido algunos siglos para convertir en realidad todos sus sueños.

La chispa divina sola no es suficiente. Únicamente la parte humana propia de la acción y de la obra del genio decide si en éste hay grandeza. El problema queda resuelto en el momento en que el genio y el carácter se encuentran.

V

No ha habido jamás grandes hombres dotados de pequeños caracteres, y el placer de distinguir entre los principios teóricos y la conducta práctica de los grandes hombres no prueba sino a qué grado de irreverencia se rebajan tantos críticos. No basta, por supuesto, ser un modelo de todas las virtudes cristianas para ser grande, ni siquiera para ser bueno. El que se alarma por lo que hay de diabólico en el hombre o que se niega a admitirlo no conoce al hombre más que a medias. Pues el gran carácter realizará siempre lo que el joven Goethe pretendía para sí mismo: "Todo lo que tú me propones como ideal, no me impedirá ser verdadero, es decir, ser bueno y malo como la naturaleza." Los Borgia, padre e hijo, que hicieron la experiencia de todos los pecados capitales, han tenido tan gran-

GENIO Y ARTISTA

des ideas, tan grandes pensamientos y fueron poseídos por tan grandes fantasías que sus víctimas cayeron en el olvido mientras que perdura el nombre de aquéllos. Filippo Lippi, pintor de la inocencia, vivió en tan gran impiedad, como el filósofo Bacon. Condenar a Napoleón a causa de la muerte del duque de Enghien, aun admitiendo que ésta haya sido consumada según se ha dicho, sería completamente absurdo. Por haberse cometido el error de aplicar a los grandes hombres el código de la moral corriente y por haberse quedado disgustado de ver que los moldes fijos ya no servían ni convenían, se ha concebido la idea absurda de exigir a los grandes hombres que fueran siempre buenos, humanos, indulgentes, heroicos, en una palabra: morales. Goethe decía al contrario: "Los hombres extraordinarios se apartan de la moralidad. Actúan al fin de cuentas como elementos naturales, como el agua y el fuego."

Lo que les distingue moralmente de los demás no es la proporción sino la mayor cantidad de bien o de mal: son superiores al grueso de los hombres no solamente por la energía, la pasión, la amplitud del espíritu, sino también por su orgullo, sus odios y sus exigencias. Prodigan, porque dan sin cesar, sin darse cuenta exacta, lo mismo como los pequeños, a su vez, reciben sin cesar. Así se establece un equilibrio por compensación, igual como cuando en los desiertos una caravana rica comparte sus víveres con algunas otras caravanas pobres. La avaricia, en el sentido propio y en el figurado, le es extraña a la grandeza; aun Voltaire que pretendía amar el dinero porque amaba la libertad, era generoso y prodigaba su fortuna por idealismo.

Es precisamente el deseo de prodigarse el que conduce a la mayoría de las grandes cosas. Aun no se ha visto jamás a un hombre grande avaro de sus fuerzas y económico de su capital interior cuando se consagraba a su obra. En verdad no busca el dinero o el placer, pero quiere hacer jugar sus fuerzas y le seduce la imagen de la perfección o le estimula un gran ejemplo. Los grandes estadistas siempre han creído a Plutar-

EMIL LUDWIG

co. El santo, el loco que no sea sino inocente no podrá más que emocionarnos. No será grande a menos que no se levante hasta el nivel de los profetas. Si la ambición impulsa a los hombres a elevarse por encima de su condición no hay que hacerles un cargo. Sin ella no existirían la mayor parte de las grandes cosas que se han hecho, y si en todos los dominios de la actividad la emulación ha dado alas a la humanidad, ¿por qué decir entonces que es inmoral y exigir en su lugar un idealismo que, solo, no ha encontrado jamás el camino de la grandeza?

La ambición, sin embargo, no es el motivo primordial del esfuerzo. Será más justo decir que lo es "el instinto del juego". La voluntad del poder, sola, jamás ha engendrado grandes acciones. Lo que dá el primer impulso es el deseo de dejar crecer y de ver expandirse las fuerzas que uno siente en sí. El sentimiento de que uno es superior a los demás en inteligencia, en sagacidad, en energía, en imaginación, ha impulsado más frecuentemente a la acción que el amor al prójimo. Entonces se siente llevado a someter a lo que le rodea, a llegar a jefe de una oficina, de un negocio, de un ministerio, de una nación. Y todo se encadena: cuanto más brillantemente se afirman los dotes en la acción, tanto más se agranda el deseo de imponerse a un número creciente de personas. Por este conducto, extraño a la moral, llegan los políticos a primeros ministros, hábiles oficiales de caballería a jefes de ejército, y eminentes deportistas o exploradores.

No hay que imaginarse al gran médico sentado cejijunto cerca del enfermo y tratando, por amor a la humanidad de sacar de sí mismo el secreto de un remedio. Bien al contrario, el médico ha estudiado la terapéutica de determinada parte del organismo, siente que ha llegado a maestro y anticipa sobre sus trabajos futuros; unas experiencias mejor realizadas acrecientan en él el deseo de resolver el enigma, se torna cada vez más impaciente, quisiera sobrepasar a todos sus rivales y finalmente descubre el suero por razones en que se mezclan de raro modo la pasión por el descubrimiento, con la ambición y el amor

GENIO Y ARTISTA

a la humanidad, pues este último sentimiento es siempre natural en el médico.

Pero estos móviles simples y si se quiere egoístas tienen, sin embargo, una virtud de orden moral en el sentido profundo del término. En efecto, sólo el hombre de ciencia superior aspira a algo más elevado que el bienestar de los suyos y el suyo propio. El rey de la antigüedad no perjudicaba a su país cuando esperaba que las conquistas territoriales se tradujeran para él en un mayor fausto y esplendor y en más numerosas residencias regias; y tampoco se achica el inventor genial cuando espera hacer fortuna con el invento de un telégrafo, de un alumbrado eléctrico o de un remedio contra la fiebre. Pero ese deseo de hacer fortuna, que estimula a la mayoría de los demás hombres, no es nunca el móvil fundamental. Ni siquiera para nuestros señores dictadores.

En las horas en que la grandeza es enteramente espiritual, es más difícil seguir el encadenamiento de esos móviles. Tienen su origen seguramente en nociones que no se sospechan. Pero hay mucho trecho entre la idea y la ejecución, y ni el artista ni el filósofo pasarían de la una a la otra si no les moviese el instinto plástico. Donde el espíritu lanza sus construcciones en el vacío, sobre maromas aéreas, sin saber a dónde llegarán, ese instinto se manifiesta en una forma más pura todavía, y en esta voluntad plástica es donde más claramente se afirma. La ambición pasa aquí a un segundo plano y el deseo de reconocer a la naturaleza y de reproducirla se convierte entonces en un móvil determinante. La gran obra nacerá, pues, de una manera más inconsciente, más atormentada, más secreta, y constituye de esta manera también un símbolo más exacto de la grandeza que la acción.

Tolstoy afirmaba lo contrario, pero su teoría ha sido refutada por sus mejores obras. El amor a la belleza ha sido la fuente de mucha mayor cantidad de obras maestras o de inventos útiles a los hombres. Es por eso que la recompensa ha sido siempre problemática.

EMIL LUDWIG

El genio ha aportado dicha o desgracia a todas las naturalezas fuertes. No han encontrado ni el reposo ni la satisfacción; la obra, la acción, suscitan ininterrumpidamente el deseo; más exactamente: la necesidad de una obra más o de otra acción nueva, y es raro el caso en que la paz del alma haya sido el premio de ese esfuerzo hacia el poder, el saber o la creación artística. El filósofo comprendía tanto más claramente cuanto más profundizaba su estudio, que los problemas son irresolubles, el sabio se daba cuenta que los fenómenos se encadenan sin fin, el artista reconocía que es imposible fijar todo lo que contienen sus visiones y el hombre de guerra descubría en las proximidades de su poderoso imperio alguna isleta que no le era posible conquistar. Todos han sufrido en su vida personal el peso de esos deberes constantemente renovados que se imponían a sí mismos y por eso en vez de aumentar ha disminuido su alegría de vivir. Vi una vez en un faro a un guardián leer cerca de la lámpara gigantesca, a la luz de un pequeño velador. La enorme claridad cuyo resplandor giratorio daba a lejanos navíos, a centenares de kilómetros, una dirección y seguridad, esa luz que él había encendido y que él vigilaba, era aprovechada por todos menos por él; y cuando quería distraerse, recurría a una lucecita.

El hombre grande, al contrario, es el único que conoce la dicha del paroxismo. La sensación del poder o del entusiasmo llena su corazón; la vasta soledad a la que él mismo se ha destinado entra de lleno en sus pulmones como el aire de las cimas penetra solamente en los pulmones del águila; frecuentemente se siente superior a los demás hombres y, por lo tanto, un poco más cerca de la divinidad. Puesto que vive en un mundo de ilusiones, ¿qué le importa que el parque que dibuja no tenga más que árboles jóvenes plantados en una mancha de sol? El lo ve más tarde y entre tanto no se pregunta quién se aprovechará de su sombra. Seguro de sobrevivir o por lo menos teniendo ese presentimiento, el hombre grande trata de triunfar sobre la muerte y dice con Horacio: "Non omnis moriar."

GENIO Y ARTISTA

Pero cuanto más grande sea menos tendrá conciencia de ser un superhombre. Como conoce mejor que cualquiera las debilidades de su naturaleza y las crisis peligrosas por que tendrá que pasar en el transcurso de su vida y como, por otra parte, guarda por prudencia silencio a ese respecto, no podrá considerar sino con creciente escepticismo los presentes que el destino hace a los hombres y el valor mediano de sus contemporáneos. Sabe perfectamente, y todos los profetas lo han confirmado, cuán raros son los contactos con lo divino. Por algunos segundos de iluminación hay años de elaboración y si a algún espíritu humano le es dado sentirse cerca de un ser que lo supera, es precisamente en ese momento cuando adquiere plena conciencia de haber nacido del fango. Edison dijo: "Dos por cien de inspiración y noventa y ocho por cien de transpiración."

¿Es la grandeza siempre modesta? Por lo pronto podrá decirse que nunca habríanse adquirido los éxitos activos sin la sensación del valor personal. He visto a Masaryk, el estadista de nuestra época que auna la mayor modestia a la mayor prudencia, y al observarlo bien he podido ver brillar por momentos esa seguridad de sí mismo, exactamente como en un café oriental aparecen las sedas de colores maravillosos, como reflejos bajo el manto sombrío de un hombre rico.

Incluso creo que ese sentimiento de superioridad ha de fortificarlo. ¿De dónde vendría nuestra piedad por los estúpidos, los criminales y los intolerantes sino de este sentimiento? Esta preponderancia no se manifiesta en el hombre de genio sino con respecto a su tiempo y sus contemporáneos. Beethoven que tenía tanta sensación de su valor personal como Napoleón, era profundamente modesto cuando hablaba de Mozart y Handel y se arrodillaba ante la divina naturaleza.

El mismo Jesús, el más modesto de los profetas, tuvo momentos en que la sensación de su valor personal le permitió pronunciar palabras que son órdenes.

En cambio, los que se vanaglorian a la vista del mundo,

EMIL LUDWIG

sufren depresiones, períodos de descorazonamiento y si no tienen la ingenuidad de Napoleón sólo se mantienen por su cinismo.

Bismarck confió a un amigo: "Cualquiera que se halle en mi situación tiene que tener el valor de decir: mañana hará buen tiempo. Si acierta, se le considerará como un gran hombre." El que se arrastra siempre sobre la superficie de la tierra no tendrá más que una débil idea del océano aéreo que se extiende sobre él, pero el aviador que se ha elevado a algunos millares de metros no tendrá sino mayor deseo y mayor pena al mirar hacia el infinito.

V I

El ser físico, ya sea la planta, el animal o el hombre, puede ser sometido, hasta cierto punto, a una acción directriz, pero todos los ensayos para propender al "cultivo" del genio han quedado en el estado de diversiones. Es que también podría tratarse de provocar un terremoto. "El espíritu es siempre autóctono" y el nacimiento de un hombre grande un evento feliz en que han contribuido, uniéndose, la naturaleza y el destino.

Si es verdad que los grandes hombres determinan el curso de la historia y que un solo pensamiento es suficiente para fecundar un siglo, no es menos verdad que hay épocas que, en ese sentido, son más favorables que otras. En las épocas en que se formen Estados, el hombre de acción se desempeñará más fácilmente que en las edades tranquilas en que la impaciencia y el instinto de la acción se orientan más bien hacia el arte y la ciencia, para las que aquél, acaso no esté dotado. Es por eso que el genio activo se encuentra hoy frente a un campo de acción más vasto que antes de la guerra. De ahí que tengamos dictadores. En su conjunto, nuestro siglo se opone a la formación de grandes hombres solitarios. Cuando se eleva el nivel, desaparecen las cimas; allá donde cada vez sentimos

GENIO Y ARTISTA

más no poder encontrar la belleza de lo excepcional, la fortuna dichosa de una "élite", descubre el ojo una mayor extensión de dicha, pues nuestra época ha llamado a nuevas masas de hombres a una vida más intensa.

En la antigüedad, en el tiempo de la esclavitud y aun cien años atrás, cuando ésta había desaparecido ya en Europa, siempre en el transcurso de esos siglos cuya historia no concierne sino a la diez milésima parte de los hombres que entonces vivían, la masa se hallaba nivelada a un mismo punto y vivía en la sombra y en la ignorancia. Si se encontraba bien en semejante condición, es porque no tenía idea de otra cosa.

Fué entonces cuando se formó en el espíritu de la masa la idea del héroe, y como los reyes eran suficientemente astutos como para hacerse pasar como representantes de Dios (o, en los tiempos más antiguos, de los dioses), los héroes resultaron a los ojos de millones de seres anónimos un objeto de fe. Sólo existían breves relatos de hechos pasados que, además, sólo estaban destinados a una pequeña cantidad de lectores, de modo que todo hombre poderoso podía presentarse a sí mismo y a los suyos en la luz más favorable. Por eso se parecen todos los jefes de los viejos grabados, presentan los mismos ornamentos, la misma manera de vestirse y la misma actitud convencional y solemne. Napoleón fué quizás el primer hombre grande que osaba presentarse en público con naturalidad y que no adoptaba sino muy raras veces la pose habitual del héroe. Pudo hacerlo porque era hijo de la revolución y representante de nuevos tiempos.

Nuestra época se aparta cada vez más del héroe. Desde que la guerra se convirtió en una cuestión de masas y de material, y el gobierno en un problema de mayoría y de partido, desde que la púrpura ni la actitud superior y destacada convienen al hombre de acción, desde que ha quedado suprimido el derecho del primogénito y desde que toda situación es accesible a los hombres calificados, nadie puede ostentar la aureola mística que antaño era el signo de un origen o de una

EMIL LUDWIG

misión divinos. Todo el mundo se conoce y todos los grandes hombres tienen amigos de la infancia que cuentan de ellos anécdotas reideras. No hay más aureola y Napoleón dijo con ironía y despecho: "Ya no queda nada grande por hacer. Alejandro pudo todavía hacerse pasar por hijo de Júpiter. Si yo declarase que soy hijo del Padre Eterno, me silbarían las vendedoras de las ferias." Pronunció tales palabras en el día de su coronación y con ellas le quitó todo sentido.

En la actualidad, los gobernantes tratan de librarse de esa aureola mística. Quieren demostrar al pueblo sus condiciones de hombre y hacérselas palpables. En vez de pasar por entre la masa sentado en un coche tirado por ocho caballos. Mussolini se coloca en el volante de su auto y demuestra que tiene todas las calidades de un excelente conductor. Muchos americanos de gran familia mantienen en secreto su origen y su fortuna y se hacen pasar por jóvenes pobres que han tenido que abrirse camino con sus propias fuerzas. El prestigio de las cabezas coronadas no existe más, y sólo los engrèidos de cierto medio social se recrean todavía hablando de títulos, blasones y emblemas. Desde que la ciencia ha llegado, por otra parte, a comunicar todas las novedades en pocos minutos a toda la superficie de la tierra, desde que se discuten públicamente todos los acontecimientos grandes y chicos casi antes de que se produzcan, la vida ya no tiene secretos, y ya no quedan personas desconocidas desde que los periódicos publican los retratos de todo el mundo.

La aureola de los príncipes empalidece en la medida en que disminuye el poder hereditario, su importancia y lo que eran capaces de dar. Un miembro que ya no sirve más, se atrofia poco a poco. El genio de los príncipes se ha evaporado gradualmente al tiempo que disminuía el prestigio real. No es porque las ranas no tengan branquias que estén obligadas a vivir fuera del agua, sino que, al contrario, por estar destinadas a vivir sobre la tierra han perdido las branquias que tenían en su estado primitivo.

En nuestros días cambia la forma de la grandeza, pero si-

GENIO Y ARTISTA

guen siendo los mismos sus elementos. Debido a que todo es accesible a todos, cada acción resulta debida a la colaboración de numerosas personas. Ninguna guerra victoriosa, ningún pacto célebre queda ya asociado al nombre de un hombre solo. Por primera vez desde que se escribe la historia se ha levantado un monumento al soldado desconocido. Lo han hecho todos los pueblos y con ello han rendido homenaje a la masa anónima que ha combatido en todas partes, un homenaje mayor que los que jamás se hayan ofrecido a un conductor de ejércitos cualquiera. Hasta el poder de Wilson, que en un momento dado parecía mayor que el de cualquier otro ser humano, se ha estrellado contra el de las asambleas deliberantes en las que hoy en día se toman todas las decisiones.

A ese movimiento se oponen los esfuerzos de algunos individuos que quieren demostrar al mundo por medio de la dictadura que el genio sigue gobernando como en el pasado y que la multitud debe obedecer. "¿Qué espectáculo, pero oh, ¡un espectáculo nada más!" Desde que la fuerza se tiene que disimular en el ruido de plebiscitos so pena de no imponerse, desde que los diarios siempre accesibles aún a los más pobres son redactados por gente que sufre la mayor opresión, esa opresión no puede ser más que pasajera.

Pasa con este nivelamiento como con un incendio. Se puede deplorarlo pero no se puede hacer que no haya existido. La idea del héroe se aleja de nosotros, pero el hombre de acción puede ser un hombre grande hoy como lo ha sido antes. El genio creador se halla hoy más apartado del héroe que antaño; actualmente, en efecto, todos los grandes descubrimientos y todos los grandes inventos son, en su origen, la obra de una colectividad que un individuo domina más raramente que antes de una manera decisiva, porque todas las clases y todos los pueblos buscan al mismo tiempo. Aun la obra de arte, la más solitaria de las acciones humanas, nace hoy en día más bien de una corriente, se forma más que antes en el seno de las colectividades, lo ensayan cien veces artistas de todas las clases y ya no es una de aquellas obras únicas y distinguidas por

EMIL LUDWIG

el sello de un individuo, como las que antaño bastaron para llenar toda una vida. La personalidad resulta atacada de todas partes por nuestro siglo.

V I I

Y no obstante, hoy lo mismo que en todos los tiempos, no se expresa la grandeza en ninguna parte más netamente que en una personalidad. Existe la grandeza en las acciones de las obras y de los destinos. Pero nunca es tan plenamente visible, tan tangible, tan ejemplar, como en una gran vida, en una de esas vidas animadas por el soplo de una poderosa originalidad sobre la que proyectan sus sombras y sus luces todas las pasiones, todos los atrevimientos y todas las debilidades humanas.

Cuando es imposible dar una definición porque el objeto se viste siempre de nuevos colores, decidirá un sentimiento general de admiración. A veces, aún de sorpresa, si debe o no hablarse de grandeza. Se adivina lo que fué y lo que no fué un hombre. ¿Por qué es Elizabeth con todos sus vicios más grande que María Estuardo, que por su mero destino nos resulta más simpática que su afortunada rival? ¿Por qué es más grande Aquiles que Ulises que no solamente demostró nobleza al ser probado, sino que también fué el más inteligente de los dos? ¿Por qué brilla la aureola de la grandeza más vivamente sobre Buda que sobre Mahoma, sobre Brutus que sobre Hamlet que, sin embargo, está más cerca de nosotros? Obligados a elegir, ¿por qué damos preferencia a Temístocles y no a Aristides que fué un modelo de justicia? ¿Por qué nos aparece Federico II de Hohenstaufen más grande que Federico Barbarroja transfigurado por la leyenda? ¿Por qué no se le ocurre a nadie conceder el título de grande al Rey Sol a pesar de todo el brillo que le rodea, mientras que todo el mundo concede ese título al Emperador Enrique IV? ¿Qué es lo que, después de siglos, atrae más fuertemente las miradas sobre César que sobre Augustus? ¿Por qué admiran los mismos ingleses más a Na-

GENIO Y ARTISTA

poleón que a Wellington, su vencedor? ¿Por qué sobrepasa la figura de Lord Byron la de sus rivales? ¿Por qué evocan los solos nombres de Goethe y de Beethoven una idea de grandeza en millones de hombres que apenas han leído, apenas han oído sus obras?

En todos estos casos se ha desarrollado una vida valerosamente y de acuerdo a sus propias leyes, se ha aceptado ardientemente y en vista de fines elevados una lucha contra el mundo; hubo en todos estos casos esfuerzos para orientar el destino y vencerlo. Una voluntad de gran envergadura —llámesela heroica, si se quiere—, se ha unido en todas estas vidas a una fantasía de igual poder y capaz de imaginarse como ya logrados los propósitos perseguidos, por lo cual fué posible realizar lo extraordinario. La imaginación y la voluntad son siempre necesarias para dar alas al genio. Aún el filósofo que se ha aislado del mundo, aún el poeta más platónico, no conseguirán dar una expresión visible a sus pensamientos y a sus sueños sino gracias a esta voluntad de orden práctico. Lo mismo no podría el realista más objetivo, sea estadista o sabio, ver de antemano los fines que cree haber establecido por medio del cálculo sin que le ayude la imaginación. Se ha resumido el Universo en las palabras voluntad y representación: la voluntad y la representación son, bajo otras formas, también los dos pilares sobre los que descansa la grandeza.

El hombre grande sabe marchar en el momento decisivo con el pecho abierto al encuentro de su destino. El solo es capaz de abordarlo. La audacia, la energía, aun cuando se evaporen en valores espirituales, y la voluntad que empuja al genio hacia sus objetivos, tienen algo de irresistible y no los traban el interés personal ni el deseo particular de felicidad o de placer. En todas las horas decisivas de su vida han obedecido todos los grandes hombres a su voz interior, jamás a su interés. Por entre la espesura de un bosque inexplorado todavía, han abierto su camino sin brújula, guiados únicamente por el llamado de su alma que jamás les ha engañado y al que han obedecido, sin reflexionar, en todo momento de crisis. Todos

EMIL LUDWIG

los proyectos, todos los razonamientos, todo saber ha desaparecido desde que esa voz retumba en ellos y puede decirse que en ellos ha residido por unos instantes la divinidad, y que ésta ha hablado por su boca. ¿Qué importa si ha sido un tratado, un drama, un sistema o una batalla? Su autor ha seguido a su ley interior y ha actuado de acuerdo a ella.

De aquí esta profunda relación de todo hombre grande con la muerte. La sensación de su propio valor le induce a temer la muerte como si fuera un ser único y porque con él termina una cosa preciosa.

Una profunda superstición, es decir, el sentimiento del símbolo, gobierna a todos los grandes hombres.

Esta superstición no es más que un juego continuo del gato y el ratón: ¿Qué presagios? ¿Tengo tiempo todavía? ¿Me alcanzarán antes de que haya terminado mi gobierno, mi sinfonía? ¿Cómo se resumirá mi destino extraordinario en la muerte? ¿Qué fuerzas son necesarias para abatir a un hombre de mi talla? ¿Cuál es mi fuerza en la lucha contra el elemento?

Todo eso toma forma de superstición y reúne al hombre genial con sus padres o patronos, los semi-dioses.

Pero ésas ya son cuestiones de carácter.

Como siempre ha regido esa ley interna de su carácter, está en el genio determinado de una forma duradera por el carácter y no puede ser separado del mismo. Es por eso también que la grandeza de un hombre no se muestra nunca en una obra o en una acción particular como en el espectáculo que nos ofrece una gran existencia. En ella sentimos la proximidad de los Dioses, en ella vemos hasta dónde puede llegar a elevarse el ser humano.

El Artista Como Hombre de Mundo

Nace el día. Por sobre los techos altos que aparentemente se esfuerzan en oscurecer aun el último pedacito de cielo, se asoma la luz y arroja su reflejo a las piezas oscuras. Afuera hay un mar de luz cubriendo el cielo; aquí entra a duras penas un reflejo escaso de una pequeña parte a través de un mundo de muros.

En una mañana como ésta, huye de la ciudad el artista de veinte años. De repente se da cuenta de su frenesí. En las paredes amenazantes que lo rodeaban y le quitaban la luz, vió la imagen de la multitud que también se la quitaba. El joven huye hacia la soledad, la libertad de la naturaleza, para encontrarse a sí mismo y a su obra.

¿Para qué quedarse aquí? Todos tienen propósitos, sólo él carece de ellos. Todos quieren contenido, él quiere formas. Todos quieren a sí mismos, él quiere lo impersonal. ¿No debe escaparse de un mundo que opone a su ideal la fría pregunta de la utilidad? Le rodea una multitud de seres, cada uno de los cuales busca en sí mismo el propio centro. El también se siente en el centro del mundo, pero quiere desaparecer detrás de la obra, perderse al símbolo.

¿Necesita del mundo para ser estimulado, como cree el burgués a su lado? ¿Para estudiar a los hombres? ¿Sería verdaderamente artista si su fantasía anhelara la sugestión del mundo? Desde un principio conoce a hombres, fuerzas y al mundo, porque siempre los llevaba dentro de sí. Y huye ahora de ellos como de su enemigo mortal —el espíritu solitario huye de la multitud.

* * *

EMIL LUDWIG

Y, sin embargo, diez años después de aquella mañana, llega otra. De repente envuelve una ola ignorada al artista de treinta años en su soledad, se vuelve intranquilo, se coloca delante de su obra, busca una medida fuera de sí propio, quiere oyentes y observadores. Para todos los cuadros que llevaba dentro de sí, busca el reconocimiento de ese mundo, que había podido despreciar cuando lo dejó.

Apenas presta atención a sus noticias y ya le cautiva. Le parece de repente que el latido acelerado de su corazón busca otros corazones, como si tuviera que dejar ahora la esfera de las ideas puras, el Eliseo al cual le sujetaba el sueño de muchos años, —y baja a la Tierra bien redondeada.

Del mismo modo como se sentía anteriormente forzado a despreciar todos los destinos en su alrededor, anhela ahora sentir las cosas de esta tierra universal, sus regalos y sus destinos, como si fueran suyos propios. Ha arrojado las obras de su alma; vaga impulsado por su propia inquietud y busca una compensación para las fuerzas gastadas.

¿Qué arde en su derredor? ¡Poder! Y un deseo, tan fuerte como en otro tiempo fué el deseo de plasmar, aspira a los bienes de los soberanos. ¿Llevas el mundo dentro de ti —y no serías capaz de dominarlo?

Ve hombres cuya eficacia es visible. La envidia de esa suerte de actividad se mezcla con deseos terrestres, y el hombre que tanto tiempo había vivido en armonía consigo, es devorado por una fiebre creciente.

Pero todo esto su genio lo hace para él. Los frutos se verán en sus obras, ahora es el momento propicio para que este espíritu se deshaga de su espejismo. Ahora hace lo que Antonio le aconseja a Tasso:

—Compárate, conoce quién eres.

Percibe de pronto el tiempo, el espacio y las categorías de los hombres, para los que, a su vez, había sido nada más que un concepto. Ahora quiere ser factor.

Cuanto más mira con ojos anhelantes a estos grupos de hombres de los cuales antes había desviado la vista con eno-

GENIO Y ARTISTA

jo, tanto mayor cantidad de aspectos deseables encuentra en ellos. Quiere su belleza, él, que servía a otra belleza; él, que siempre veía el original delante de sus ojos, desea poseer ahora la copia de esta belleza. Su mano, obsesionada como la de un niño, se extiende hacia los colores de la sociedad humana. Le seducen los privilegios de los príncipes, el boato, la amplitud y generosidad de la vida, y todo goce.

También quiere las formas. El, que buscaba formas imperecederas en lugar de los contenidos perecederos que le brindara el mundo, reconoce ahora la figura noble y la capta como si él mismo hubiera nacido príncipe. El sentido profundamente tradicional propio de todos los artistas le encamina hacia lo que se ha ido formando. Tiene ahora ante los ojos las formas, el presente, y aspira a conquistarlos. Quiere ser amo. Está decidido a utilizar el mundo para sus propios fines.

* * *

Había muchas épocas más favorables que la nuestra para el artista que anhelaba crearse una posición. De la obscuridad asoman las sombras...

Sófocles aparece ante los tribunales a la edad de ochenta años. Está acusado de intrigas políticas y en esa hora pueden los jueces —con razón o sin ella— desterrarlo. Entonces saca del chitón un rollo de papel y empieza a leer un coro de su última tragedia que nadie había oído todavía. Los jueces escuchan, el pueblo se agolpa. Atenas oye a su poeta leer rapsodias. Y triunfalmente, en vez de desterrarlo, lo lleva al Phrytaneion.

Surge Mecenas, el primer modelo de aquel poeta-hombre de mundo que 1700 años más tarde se convierte en símbolo de cultura. Horacio, Catulo, Tibulo: compañeros de emperadores romanos. Su influencia se extendía hasta el manejo del imperio mundial y eso no solamente con la ayuda de las mujeres.

Cantores y trovadores son príncipes y caballeros, el rap-

EMIL LUDWIG

soda es político en la Edad Media, el mismo rey es un cantante.

En la corte de Leo el artista es tan completamente hombre de mundo, que este sentido doble de muchas existencias se convierte en juego de la sociedad. Miguel Angel cierra la puerta delante del Papa más poderoso, aunque pinta detrás de esa misma puerta una capilla por el dinero de ese Papa. Los reyes temblaban ante Aretino. Y el emperador del Occidente alza el pincel que se le había caído a Ticiano. Acaso esto sea solamente una anécdota, pero ello no aminora la verdad intrínseca del hecho. Porque es como si estos grandes artistas de Roma y Venecia hubieran sido unidos por un poder espiritual y mundano a la par de los Papas de aquella época. Ocupaban el mismo rango que los príncipes de su ciudad.

La figura mágica de Leonardo, sobre todo, tiene mucho más de un original príncipe que de artista. Aunque impresionada con el poder del genio, no deja de causar el efecto de un príncipe mítico, y lo que produce, parece trasponerlo ocasionalmente y a título de ensayo del círculo de sus ideas a la realidad.

Rembrandt, aunque es siempre burgués, demuestra en sus años medianos justamente por esta acentuación del burgués rico y estimado, el rasgo del hombre de mundo de un estilo muy común en este círculo y en aquella época. Shakespeare vuelve a su pequeño pueblo como un hombre que había juntado fortuna y no como hombre que había adquirido fama, y vive la vida del propietario. No obstante, queda todo efecto mundano de estas dos personas, enteramente vinculado a lo demoníaco.

Pero la cultura que les siguió completaba claramente la síntesis de hombre de mundo y artista. Todo hombre de mundo del tiempo del rococó era un poco poeta, y todo poeta, absolutamente hombre de mundo. La obra de los grandes memoristas y moralistas representa ya desde Montaigne una escuela del hombre de mundo, aunque incluye al mismo tiempo autores de la talla de Voltaire.

* * *

GENIO Y ARTISTA

Goethe se había ensimismado con el correr de los años. Es un hecho histórico mundial que el acontecimiento histórico más importante ocurrido durante su larga vida apenas lo afectara y que el suceso más grande para su propio pueblo y tiempo, lo dejó indiferente. El conversaba con sus piedras, investigaba el interior de las plantas y estudiaba las leyes de los colores, mientras que —a menos de cien millas— se libró la batalla de Leipzig. ¿Pero no había sido muy activo poco antes como ministro? ¿No fué cortesano hasta el final? También este problema lo resolvió de su modo particular: se rodeó de "horizontes estrechos". Su gran arte de la higiene lo llevó a renunciar a la compañía de los hombres— y, sin embargo, lo empujó a buscarlos de nuevo cuando echaba de menos la respiración de una comunidad. Su imagen representa tan nítidamente al hombre entregado por completo a sus habilidades, que uno se siente inclinado a veces, al contemplar esta vida, a olvidar del todo la poesía pura.

Como Goethe abandonó muchas veces la idea para entregarse a la multitud de realidades, podía despreciarlas apenas cerraba la puerta detrás suyo. Schiller, en cambio, era hombre de mundo sólo hasta cierto punto, debido a que como hombre de pensamientos liberales sobreponía el ideal a todos los asuntos del mundo real.

Los románticos que se sentían como los poetas más puros, murieron en su mayoría como funcionarios o profesores. Y Heine llevaba demasiadas culturas en su corazón sobrecargado, para que no hubiera podido jugar con ellas; y se complacía en cultivar unas veces y en burlarse otras del gesto del hombre de mundo.

Entre todas las naciones, es la inglesa la que debe contestar más decisivamente a la pregunta del cruce entre hombre de mundo y artista, y eso en ambos sentidos. En Inglaterra no es tan fácil como en Francia que un hombre de mundo se llame poeta, impunemente, ni puede el poeta figurar sin legitimación como hombre de mundo. Allí tratase siempre de formar una posición. Por eso siempre había en Inglaterra poetas

EMIL LUDWIG

que no eran nada más que poetas y que formaban, por consiguiente, su categoría propia: Shelley y Keats y, en nuestros días, Swinburne y los suyos. Los otros se han decidido a ser gente de mundo y a tratar su actividad poética como algo secundario, un capricho, por lo menos en su patria.

Tres ingleses del siglo pasado representan los respectivos ejemplos: Byron, que amaba más el símbolo de su nobleza que su genio y que en el fondo, dedicó toda su vida a la poesía solamente "porque el primer puesto estaba ocupado por Napoleón"; Beaconsfield, que cuando todavía se llamaba Disraeli, era célebre como novelista en los salones de Londres y, sin embargo —empujado por impulsos íntimos de "hacer yo mismo lo que siempre escribo"— llegó a ser realmente el primer hombre de Inglaterra; Wilde cuyo juego con el arte equivalía a su juego con la vida, hasta que ésta llegó a rodar, llevando consigo a aquél.

Aquellos que eran en verdad artista y hombre de mundo simultáneamente, no consideraban tal situación como algo natural y normal, como sus antepasados gálicos de cien años atrás. Más bien les resultaba esta duplicidad un problema. Cada uno le ha dado forma a su modo —pero ninguno tan perfectamente como Disraeli, cuyo Contarini Fleming experimenta como quien dice, a la vista del lector, todas las conmociones, la lucha del artista contra el arte, el impulso del moldeador hacia la acción, la voluntad para ser hombre de mundo, hasta su fin estéril.

* * *

Las razas resolvieron este problema de distintas maneras. En los países latinos puede el artista, aun en el siglo veinte, ser una persona que representa un factor en el mundo que lo rodea; en Alemania le resulta imposible al verdadero artista. Si bien estas decisiones tienen relación con ciertos rasgos esenciales de las razas, están también en relación con la agilidad política del latino, que le induce aun cuando es artista a tomar contacto con el mundo trivial. En París hubo un can-

GENIO Y ARTISTA

tante del Montmartre que más tarde llegó a ministro de Comercio. Entre los cuarenta inmortales, hay siempre algunos políticos, y hay también presidentes que escriben versos. Barrés, France y los otros: todo el mundo los conoce de vista, se oye su voz cuando ocurren importantes incidentes en la vida pública y se conserva el instinto de pedir consejos a los poetas cuando se trata de resolver conflictos de orden general. Francia educa al artista en el sentido común, sin imponerle cargas, en el sentido social.

En Italia, a la hora del entierro de un poeta, se clausuran los negocios en las calles principales de todas las grandes ciudades y en las puertas pueden leerse letreros que rezan: "lutto nazionale". Cuando un artista de fama mundial pasea en Roma por la Plaza Colonna, lo reconocen todas las personas cultas. D'Annunzio fué diputado, justamente en su calidad de poeta. Los artistas son conocidos y activos como personajes y la fama les proporciona una vida desahogada.

En Alemania viven en la periferia de las ciudades o en estudios fríos. Los más destacados entre ellos, aun cuando viven en la capital, son desconocidos para todo el mundo. En las horas importantes de la vida nacional, cuando se trata de tomar decisiones graves, no se le ocurre a nadie consultarlos. Y los poetas que quieren ser mediadores, heraldos y guías, viven una vida retraída, anónima, mientras que sus obras encantan a miles de sus compatriotas. Desde el punto de vista social, no se atribuye personalidad al poeta, en Alemania.

Y si una vez llega a imponerse en ese sentido casi ya está perdido para el arte. Los poetas de la corte son oficiales, por cierto, pero si alguna vez un oficial resulta un poeta verdadero, obtendría, en el mejor de los casos, a los cincuenta años, una pensión.

Desde principios de este siglo estas cosas han empezado a cambiar. Hasta entonces huyeron muchos, asustados por la falta de comprensión tanto de parte de los soberanos como de parte de los pudientes, a los cafés, para ser bohemios, a los

EMIL LUDWIG

clubs para ser dandys, o incluso a las selvas para convertirse en estrafalarios.

En los últimos años, la evolución les abrió otros caminos. Puesto que el Estado y el pueblo los obligan a un anonimato involuntario, puesto que no significan nada como personas, hacen unas paces resignadas con el mundo y resuelven asemejarse a los demás en cuanto a su conducta personal. Cuanto más extravagantes se presentan sus inquietudes artísticas en poesías, cuadros, sinfonías, tanto más uniforme se vuelve la faz mundana de su vida. Viajan, vuelan y se dedican con afán a todos los deportes. Más de uno de los pintores modernos tiene el aspecto de un jinete, y hay músicos que tienen el aspecto de diplomáticos.

Poseen la habilidad de distinguir entre su obra como objeto de arte y su obra como mercadería, y por consiguiente, negocian con toda frialdad unos objetos que momentos antes todavía estaban unidos a ellos como su propia carne. Tratan de ganar dinero como medio para conseguir el lujo, pero como éste no les asombra una vez que lo poseen, no se afligen mayormente el día que vuelvan a su situación anterior. No intentan demostrar su personalidad por medio de romanticismos o paradojas, sino únicamente por medio de la obra detrás de la cual ningún observador busca la persona del autor.

El artista alemán de hoy puede tener conocimientos generales sin que los monomanos se burlen de él, tiene derecho a presentarse en sociedad sin ser un tipo gracioso, un dandy estético, o sin ser desconocido o amargado. Si de este modo se ha convertido de tipo original en hombre de mundo, lo hizo únicamente por un acto de resignación varonil. Ha contraído enlace con el mundo, no por amor, sino por conveniencia: de manera que el matrimonio resultará feliz.

* * *

A pesar de que el artista aspira a acercarse al hombre de mundo, en distinta forma, según el gesto, el ritmo, la es-

GENIO Y ARTISTA

estructura social de su tiempo, — artista y hombre de mundo siempre serán polos opuestos y distantes, por lo tanto, uno del otro. Porque hombre de mundo es aquél que sabe pensar mientras siente; artista, en cambio, es quien ya sabe sentir cuando está pensando.

Como el fondo de su ser no puede compararse, el acercamiento no constituye un peligro para el genio —sino sólo un estímulo para su producción. ¿Por qué entonces quieren los fanáticos del arte puro, escatimar a los hombres de genio el soplo de aire liviano que les llega desde el mundo?

Hacer de su vida una obra de arte: es una palabra demasiado usada, desde que la vida de Goethe les sirve de ejemplo a los artistas. No son ellos tampoco, sino sus comentaristas, quienes se embriagan con esta palabra. Cuando ésta es la finalidad del artista, se alejará del arte, sin, por eso, saber hacer frente a la vida. Una naturaleza muy especial, raras veces alcanzará intuitivamente tal desarrollo, que jamás debe ser la finalidad consciente. Cuando una armonía interior anula la tirantez entre el Yo y el mundo, producirá un equilibrio fecundo tanto para la obra como para la vida.

* * *

Al artista de veinte años, el mundo parece una fuente demasiado enterrada en el suelo como para que de ella pudiese sacar algo sobrenatural; por eso lo huye con la vista hacia arriba. El artista de treinta años, en cambio, se abalanza sobre esta fuente, que significa el mundo, y apaga su sed, aumentada hasta el delirio por la larga abstinencia. Otro decenio más —y entonces se queda tranquilamente parado al lado del borde de esa fuente, y se refleja en la superficie.

Artista y Aventurero

Cuando Lord Byron escribió en su diario las palabras: "La gran finalidad de la vida es la excitación sentimental", y como esto se parecía a una confesión, se manifestó casi como aventurero. En cambio, algunas confesiones que hizo Casanova, por poco lo revelan como artista.

Artista y aventurero. Dos cosas tienen en común. Ambos son apolíticos y reclaman, sin embargo, cultura: ambos son amorales y eróticos, ambos saben afrontar su destino. Hay dos cosas que los separan en absoluto: sólo el aventurero necesita objetos, éxito, conocimientos generales. Cuando mueren, el artista deja su obra, el aventurero su fama e hijos diseminados.

En un examen como el presente sólo pueden ser comparados los tipos más puros; no se piensa aquí en el "académico" ni en el vagabundo.

Quien se ha acostumbrado a considerar la redoblada ansia de libertad como un signo de los hombres extraordinarios, verá en los polos opuestos, representados por el artista y el aventurero, a los más libres entre los fuertes. Entre los demás elegidos no hay quien pueda o quien se anime a independizarse de la comunidad. Aún el héroe suele, para llenar ese concepto, entregarse por lo menos a una idea. En medio del sinnúmero de sus prójimos que luchan por el pan, fama o ideas, sólo los artistas y aventureros se arriesgan a desarrollar solitariamente su personalidad, sin la sociedad y sin fines.

* * *

EMIL LUDWIG

En unos y otros arde la voluntad de vivir su vida. Ese modo de ser egocéntrico lo tienen en común el artista y el aventurero aun cuando hayan sido acentuados exageradamente los resultados distintos de sus vidas.

Aquel crea figuras que su diestra proyecta sobre el lienzo y el papel, en bronce o mármol y que la misma mano puede destruir si así es su deseo; el otro se confunde con figuras extrañas y no puede jamás borrar sus efectos. Por eso hace el aventurero, que diariamente se ocupa en persona de su figura, el juego más arriesgado frente a la humanidad, mientras el artista que está solamente sometido a su propio control, lo hace delante de Dios.

A éste no le hace falta preocuparse por la opinión del mundo, porque lo necesita únicamente como medio y no como objeto. Aquél obra solamente en su tiempo y su espacio, y tiene que morir si lo vencen aquí. El sentido del aventurero termina con su último movimiento, el del artista aumenta después de su muerte.

Por eso el aventurero piensa siempre en la muerte y jamás en el secreto después de la muerte, el artista nunca se acuerda de ella y piensa siempre en aquel secreto. Por sobre los productos —que sólo uno de ellos deja al morir— ambos edifican día por día el templo de su Yo, ambos en una libertad e independencia de ideas como nadie entre sus contemporáneos.

Que el aventurero necesita de esos contemporáneos no es una contradicción, puesto que abusa de ellos. Si viviera con ellos, sería "homo politicus" y estaría interesado en ellos o en sus ideas generales. Es cierto que vive entre ellos, pero contra ellos. Es completamente apolítico porque es anarquista. Por eso debe estar más preparado que el mundo que lo rodea, y lo es en sumo grado. Jamás hubo héroe, pensador, profeta o artista tan preparado, tan completamente formado en espíritu y cuerpo como los grandes aventureros, de cuyas vidas se enteran los niños por las lecturas, con esa avidez que inconscientemente busca siempre los méritos superiores.

GENIO Y ARTISTA

Pero si esos mismos niños se convierten más adelante en pensadores políticos, atacan a aquella clase de hombres con la moral de su comunidad, lo que es muy justificado, puesto que los grandes aventureros amenazan la tranquilidad. Pero todo esto no conmueve, desde luego, al analítico.

La misma comunidad examinada de otro lado: artista y aventurero son adversarios aliados del pensador (en el sentido platónico). Como su comunidad está en su temperamento se comprende que se oponen al temperamento del platónico; su vasto conocimiento, amor y eficacia exasperan a los antípodas aliados y aunque personalmente se sientan atraídos por él, son sus enemigos mortales en cuanto a la estructura del mundo. Así Alcibíades fué atraído por Sócrates —y significaba al mismo tiempo, sin embargo, la más completa negación de las exigencias de Sócrates.

* * *

En general constituye Alcibíades un ejemplo evidente de los límites del aventurero y sus épocas. En toda la antigüedad es el más grande, en la historia griega el único verdadero aventurero: un ateniense que lucha para otra contra su Polis, que come la sopa negra de Esparta y que lleva, como huésped del sátrapa, el largo abrigo persa —¡un ateniense! El emprende, para desarrollarse, lo que es lo más monstruoso para un ateniense. Cuando a los diecisiete años, engañó con sus fechorías a la Agora, ya era aventurero, y cuando a los cuarenta, murió en una casa incendiada, lo siguió siendo. Pero al mismo tiempo era un genio; por eso Sócrates quería salvarlo para el bien.

En aquella época del arte más puro, no había otros aventureros. Es notable que éstos no florecen al mismo tiempo que los grandes artistas, y ello indica la diferencia de su posición dentro de la cultura.

Porque si el artista, sin ser político en lo más mínimo, quiere sentir grandes culturas bajo sus pies para moverse con facilidad sobre esta base, aquéllas son, como expresión más

EMIL LUDWIG

delicada de la generalidad, un estímulo para el aventurero, que sin embargo, es su enemigo. A aquél facilita, a éste dificulta la cultura su técnica, pero como el aventurero necesita absolutamente el adversario para poder vivir, la ama y odia al mismo tiempo, igual como la piedra y el hierro que producen chispas por enemistad.

El artista podría vivir y trabajar en desiertos, pero un país con teatros y museos le agrada más; el aventurero jamás podría vivir en desiertos, porque no puede vivir solitario; necesita más bien para sus fines un tesoro internacional de unión, forma y convención, que luego ataca y destruye para su beneficio.

Es por eso que las artes florecen ignoradas por el mundo en tiempos, que como la Edad Media, cultivan aventureros y en que se forman grandes círculos de caballeros dispuestos a ganar determinados tesoros, cumplir hazañas y a resolver problemas. El Renacimiento italiano no prueba lo contrario; en aquella época no existía el gran aventurero propiamente dicho. Los Condottieri, los soldados asalariados, eran profesionales y por lo mismo tal vez lo contrario; Visconti y Sforza, ya en consideración de su nobleza, no eran suficientemente "parvenu" como para ser aventureros, y el maravilloso Borgia soñaba con una Italia unida.

Por otra parte fué el barroco, la última gran época de los aventureros, solamente un entreacto del arte. Uno piensa en Don Juan, Casanova, Cagliostro, más tarde tal vez en Napoleón, nombres que tienen solamente un significado sintomático y frente a los cuales debe quedar abierto el límite con el tipo del héroe.

* * *

Tienen en común la monomanía, pero la manía del artista debe nutrirse de medios unilateralmente cultivados, mientras que el aventurero adquiere una instrucción general para estar preparado. El problema del "Rafael sin brazos" nunca podría ser aplicado al aventurero, que necesita y perfeccio-

GENIO Y ARTISTA

na todo lo que posee. Debe ser tan hermoso como instruido, tan inteligente como ágil, un excelente tirador, nadador, jinete, esgrimista, debe dominar muchos idiomas, conocer todas las clases y costumbres, en una palabra: ser un hombre de una instrucción completa, el señor de la vida que no falla jamás, intrépido en presencia de príncipes y bandidos, de suiedad y de sangre, generoso, sin piedad y arrepentimiento, dispuesto a servirse de toda arma y aún de la ocasión más tenebrosa para hacer dinero. Su amoralidad es condición dinámica, la del artista es un credo estético: ambos la necesitan y la emplean únicamente por la libertad y conforme las exigencias del momento.

Como ambos sienten y crían una fuerza vital superior, son apasionados cuando la fuerza vital se intensifica hasta el máximo, para sobrepasarse a sí mismos. Son eróticos por temperamento y cuando, en muy contados casos, aparecen como sexualmente indiferentes, indica ello una economía de la fuerza vital que el artista acumula a veces inconscientemente, y el aventurero, con los sentidos siempre despiertos para sus fines.

Las mujeres que tantas veces se echaban de menos entre los grandes artistas, figuran, en cambio, en la primera fila de los aventureros. Tal vez hay una sola razón para explicarlo. Cuando se apela a la fuerza vital de la mujer para que produzca algo, lo hace más fácilmente conforme a la misión de su cuerpo; es cierto que sabe formar, pero lo hace instintivamente a su manera.

Pero armada con todos los recursos de la mujer, está maravillosamente dotada para el desarrollo de su persona, por encima de los obstáculos de la sociedad y de las leyes, y posee aparte de la agilidad de espíritu y del cuerpo, todas esas cualidades de la astucia, del coraje, del trato, de la tenacidad, la sugestión del sexo, con lo que tiene más éxito, sobre todo cuando es bella, que un hombre que fuera un maestro en el ars amandi. Los nombres de Aspasia, Biancha Capelli, Lady Hamilton —son algunas pruebas.

EMIL LUDWIG

Por eso hay tan pocas mujeres en la historia del arte, mientras que aparecen tan a menudo en la de los grandes aventureros. Una generación femenina como la actual, impulsada por una deplorable necesidad de perderse en el terreno de las profesiones masculinas, podría casi —sobre todo en los países del Norte que no son favorables al aventurero— perder la fe en las grandes carreras de la mujer. Pero los diarios traen a menudo noticias de casamientos de personajes de la alta aristocracia con mujeres de descendencia humilde, cuya belleza e inteligencia pueden llamarse genialidad.

* * *

Toda atracción permite suponer —con un significado profundo— la existencia de afinidad y enemistad. Siempre estimaba el aventurero al artista sin que dejara de resultarle misterioso, siempre lo consideraba como el otro gran ser “fuera de la ley” y, sin embargo, tan distinto. Siempre se ocupaba el espíritu del artista de aquél y no se cansaba de reproducirlo. Cada cual siente en el otro no solamente el vigor de su fuerza vital que quiere separarse de la generalidad, sino también aquel reflejo de gracia que ambos necesitan y que en el caso del uno se llama suerte, en el del otro, talento. Ambos han reconocido como se entrelazan el mérito y la suerte y saben cómo asegurar ese enlazamiento, cultivando sus dotes.

Aunque les parezca que esos dotes tengan algo en común, son adversarios y a menudo se tienen envidia.

—¿Por qué estoy siempre encerrado en mi bohardilla —se queja entonces el artista— formando imágenes, lejos de la vida que podría embriagarme?

—¿Por qué me apresuro siempre de orilla en orilla —se queja luego el aventurero— y moriré sin dejar un monumento de mi fuerza vital?

No obstante, cuando se encuentran, se sienten protegidos por sus dioses, sonríen y saben: Somos hermanos, Apolo y Hermes.

Conversación en la Azotea

El comerciante estaba parado en la azotea de su casa de comercio recién construída y señalaba con su diestra la vida activa en el puerto y el vasto mar vespertino. Luego dijo a su amigo:

—¿Ves ahí afuera los grandes buques trazando surcos? Llevan mis mercaderías a países lejanos, pero yo estoy aquí en la azotea de mi casa y miro detrás de ellos sin anhelo.

—Tú eres orgulloso —respondió su amigo, que era poeta.

—No te burles de mí cuando me llamas orgulloso —siguió el comerciante.— Sí, estoy orgulloso cuando desde la azotea de mi casa recién construída veo mis buques atravesando las olas enrojecidas por el poniente.

—Hablas como un poeta —contestó el amigo—, y deberías hablar como un comerciante.

—¿Y cómo harías hablar al comerciante —preguntó éste— si un día tuvieras el capricho de representar polos tan opuestos?

—No lo haría hablar, lo haría calcular únicamente —dijo el poeta— y del bello color rojo de la luz que se desvanece no debería ver ni entender nada.

—¡Cuán parcialmente juzgas al hombre! —se burlaba entonces el comerciante.— ¡No me es permitido apreciar los colores del cielo vespertino porque el lugar en que nos hallamos es mi casa de comercio?

—No por eso —contestó el poeta— sino porque estás orgulloso de tu casa nueva y nadie debería gozar sino de aquello de que se siente orgulloso.

—Entonces tú sólo gozas de tus poesías —dijo riendo el comerciante.

ÉMIL LUDWIG

—De nada gozo menos en el mundo que de mis poesías, porque de nada me siento menos orgulloso.

—¿Cómo? ¿No las llamabas el otro día, cuando bebíamos vino de Borgoña en copas de Bohemia, el *Point d'orgue* de la sinfonía de tu vida? ¿Y no estarías orgulloso de ellas!

—Amo mis obras —contestó en voz baja el poeta.

—¡Sea! —exclamó el comerciante—. Entonces yo amo mis mercaderías, mis buques que van al encuentro de la noche. ¡Para qué discutimos sobre el orgullo!

—No, mi amigo —dijo el poeta sonriendo—, tú no amas tus mercaderías, tus buques. ¿No acabas de decir que mirabas detrás de ellos sin ansias? Pero yo miro detrás de mi obra, una vez que está acabada y desaparece así para siempre de la vista del artista, con pena tan profunda, como sólo la conoce aquél que vió sus buques perderse a lo lejos en el mar, del cual no hay vuelta y en cuyas orillas no hay puerto, y no lo dije con burla, sino con alegría. Pero yo, en cambio, amo mis obras.

En este momento se separó un velero rojo de los sombreados muros del muelle y pasó entre los grandes buques del comerciante, liviano y brillante en la suave brisa de la noche, a través de las olas. El bote movido por esta vela no llevaba mercaderías.

Entonces sintió el comerciante que aquella barca con la vela roja sin cargamento se parecía al poeta que estaba a su lado y se puso triste.

—¿Por qué te vas a las lejanías con velas rojas? —preguntó al amigo.

Este lo miró un rato, luego sonrió de nuevo y dijo:

—Mi amigo, ¿por qué cargas tus mercaderías en los buques de vientres anchos?

Entonces sonrió el comerciante. Después, ambos callaron y caminaron con pasos lentos a través de los salones y por las escaleras del bello edificio.

Rápidamente cayó la noche tropical y cubría los buques anchos y el velero rojo.

Genialidad del Cuerpo

Si fuera posible reconocer una nueva época ya desde el comienzo por sus síntomas; ¡cómo habría que deplorar la suerte del analítico, para el cual el encanto del desarrollo misterioso sería desde un principio revelado y arrancado! Siempre fué vano intento tratar de escribir la historia de un presente.

Sin embargo, es posible decir algo sobre desenvolvimientos que se inician, y es lo referente a la reacción a la época precedente. Nuestros padres y antepasados cultivaban un orgullo intelectual, sobreestimaban la espiritualidad en general, y se sentían ratificados por el rápido aumento de aquellos inventos y descubrimientos que fueron facilitados por las ciencias exactas. Su racionalismo, que correspondía al desarrollo de estas ciencias, convirtió al físico en un ser semejante a Dios o, por lo menos, en un sonriente rex mechanicus coronado.

Se conocen las dos reacciones: una nueva pasión metafísica y un despertar de fuerzas místicas simbólicas en nuestra juventud. Una tercera reacción fué el despertar de la conciencia del cuerpo, cuya influencia es tal vez mayor todavía.

* * *

La generación anterior se creía tan dueña de los secretos de la vida, como sólo le es posible a una espiritualidad teórica, que no conoce la vida. La generación actual, en ese sentido felizmente influenciada por los ingleses, comienza a valorar más el porte que el espíritu, y la pasión de sus más exaltados exponentes tiene por objeto no tanto la sabiduría como la rapidez, ni tanto los problemas intrínsecos del aire, el agua y la tierra, como su conquista.

EMIL LUDWIG

La suprema expresión de las fuerzas humanas en tensión, el mismo genio, es considerado ahora desde el punto de vista de lo corporal. Una instrucción física más amplia, la pasión por el perfeccionamiento de lo dinámico, han creado nuevos fines para la ambición, y se recompensa con un verdadero poder a quien los alcance. Los laureles que florecen para los poseedores de campeonatos mundiales no son tan miserables, como los presentan, con evidente envidia, sus adversarios, los dueños de las fuerzas espirituales. Los grandes jinetes y automovilistas, los aviadores, luchadores y esgrimistas son hoy realmente reyes de la vida, y quien rechaza esta apreciación como superficial, olvida que quien habla de poder, tiene la obligación de considerar las cosas desde afuera.

El material con el cual trabajan los artistas de variedades, quienes se otorgan con razón el título de artistas, es el más noble, pues es el cuerpo humano. Pero lo es en un sentido más severo e inexorable que para los actores. El intelecto y el sentimiento —que por cierto, muchas veces no pasan de ser exigencias ideales—, crean en este caso una confusión de conceptos. Pero aún este intelecto y este sentimiento son determinados por el destino o la instrucción, por incidentes de la vida de ayer o de dos decenios atrás, por aventuras, por sucesos íntimos y por influencias extrañas. Se es literalmente actor con cuerpo y alma. Pero se es artista físico, por así decirlo, únicamente con el cuerpo, y como él sólo representa una certidumbre, estas personas son a menudo naturalezas sencillas e ingenuas. Son los únicos creadores sin recursos. Sólo con su cuerpo dicen, callados, lo que tienen que decir al mundo.

* * *

¿Por qué será que dos tipos humanos, prominentes artistas natos y aristócratas natos, presencian con tanta pasión estas manifestaciones de arte? ¿Y por qué será que la misma burguesía, generalmente insípida o codiciosa, se siente oprimida y mantenida en tensión por un artista del trapecio, y premia su labor con unos aplausos como jamás atronaron un teatro?

GENIO Y ARTISTA

El pintor, el escultor, son admirados con ojos más fríos, la admiración del público queda restringida por una sensación vaga. Es como si opinara inconscientemente que el que trabaja bien el mármol y el que aprendió a mezclar los colores, bien puede hacer cuadros y estatuas, igual como un académico aventajado puede construir puentes. El virtuoso despierta mayor admiración, porque el público lo ve trabajar y llega a pensar: con estos diez dedos produce esos magníficos sonidos. Pero ve también el instrumento que necesita y su presencia aminora en algo el asombro. Más impresión causa aun a los ingenuos el actor: necesita solamente la garganta y la lengua, el cuerpo y los brazos, que todos tenemos, y con ellos produce, sin embargo, obras que despiertan una admiración debilitada solamente por el pensamiento que el artista actúa conforme al dictado de un tercero.

Pero el artista "corporal" está en el escenario y todo lo que hace, —flotar, escalar, subir, caer, colgar, llevar, correr y columpiar—, lo hace con ese mismo organismo que todos nosotros, que estamos sentados en la sala de espectáculos, sentimos con las mismas disposiciones, y lo hace como dueño, sin ningún maestro superior a él. Con miembros que nosotros podemos mover del mismo modo, ejecuta caídas y volteretas, brincos y balanceos, cuya imitación pone en ridículo al aficionado.

Aquellos espectadores que han estudiado más profundamente el cuerpo humano, como los escultores, o que lo han ejercitado como el deportista y el militar, admiran con más profundidad a estos equilibristas y acróbatas, estos contorsionistas y jugladores. Se dan cuenta de la dificultad.

* * *

Para la explicación de este fenómeno es muy importante que (aparte de los actores) sólo los artistas sean productivos ante los ojos y oídos del público. La poesía acabada, impresa y encuadrada, impresiona como algo anónimo, o el cuadro,

EMIL LUDWIG

con su marco y colgado, hasta la sinfonía que aparentemente es presentada como por obra de magia, ofrecen solamente a unos pocos la posibilidad de recrear en su espíritu la obra acabada, de volver por el camino recorrido por el artista. Pero aquéllos impresionan solamente por su presencia, se producen a sí mismos. En esto se parecen a los oradores y cantores, y por eso pueden los tres tener más influencia de la que consiguiera jamás cualquier otro artista.

Pero esa visibilidad de su producción no obliga al artista a sufrir como el actor —a quien agobia una desvergüenza a la cual se siente diariamente condenado. El artista es alegre (personalmente puede ser brutal, melancólico o como quiera) porque su arte es completamente inútil. En esto ni el esteta más moral puede intercalar más máximas y reflexiones en el concepto de arte.

Cuando el artista ha terminado su tarea, sigue siendo lo que fué, no adelantó nada, queda sin perder ni ganar nada; no fué nada más que un "número", un sueño de veinte minutos contados, la fantasmagoría de una media hora.

Todo lo que había presentado era sencillamente perfecto. Es el único entre los artistas que, por principio, no debe presentar nada imperfecto. Sus proezas son cada vez más difíciles, aunque la primera ya haya sido generalmente más difícil de lo que el aficionado se imagina. Nunca debe fracasar, nunca fracasa.

* * *

Sin duda es verdad que todo lo espiritual es imperfecto ya por naturaleza, mientras que lo corporal puede ser perfecto. Lo primero se parece a una vasija de la cual suben incesantemente llamas y vapores; lo segundo a una pelota, completamente redonda, fácil de arrojar a la altura del poder humano.

Los espirituales aducen contra el genio del artista, que es solamente notable en su especialidad; por lo demás es muy superficial y aun estúpido. ¡Pero, cuántos de los maestros de las otras seis artes libres —admitiendo que los artistas corpo-

GENIO Y ARTISTA

rales son subsidiarios del arte de la danza— sobrepasan su especialidad? ¿Con qué derecho se clasifica entonces a los unos como inferiores a los otros? ¿Quién hizo este escalafón?

El artista perfecciona la mecánica de los órganos humanos: las piernas y los brazos, la cabeza, boca, ojos, nariz y orejas. ¿No realiza en sí mismo las exigencias del genio: extremando las aptitudes humanas por medio del entrenamiento?

También cumple totalmente otra fórmula del genio: la de crear dificultades para vencerlas. En sus figuras más destacadas obra el "daimon" tan apasionadamente como en cualquier maestro del arte. Un simple juego de músculos con un entrenamiento de meses, no significa nada. A veces las fuerzas subterráneas, se orientan hacia la superficie. Esos aventureros no solamente se colocan todas las noches al borde de la muerte —a veces salen gritos feroces de sus bocas, se animan a sí mismos, se calman y se provocan mutuamente. Y cuando, hombres y mujeres, vistiendo idéntica malla, pasan bailando por la cuerda, se vuelve más fantástico el momento, porque vemos con nuestros ojos que los sexos que amenazan destruirse, están jugando, nada más.

Cuando uno de estos seres anónimos, después de haber logrado lo extremo de que el hombre es capaz, corporalmente, se inclina con una sonrisa tonta, sofocado y transpirado, ante el monstruo de muchas cabezas, que le paga, tiene algo del entorpecimiento del artista, que ya, por tanto agotamiento, no escucha los ruidosos aplausos, aunque haya soñado con ellos frecuentemente. Entonces él es el artista, entonces él es el genio. Ha vuelto del vuelo hacia lo imposible, turbado; y poseído aun por la visión de otros mundos, se ve nuevamente en esta orilla, donde rigen las leyes de gravedad, que, semejante a un Dios, había abolido por unos minutos.

Historia y Ficción

Todas las veces que un investigador y un artista se encuentran en el mismo terreno, se origina una discusión. Si el uno sólo buscara la verdad, y el otro la belleza, no habría problema; pero como cada uno busca la verdad en una forma distinta y uno de ellos hasta cree conocer la verdad superior, aumenta la extrañeza. Es como si dos jóvenes salieran a juntar flores: uno de ellos elige cierta parte de la pradera, junta todo lo que ahí crece, se va a su casa, extiende lo que ha traído y arregla las flores con cuidado de tal modo, que formen un armonioso conjunto de muchas clases; el otro abraza con una sola mirada el campo, elige las flores al caminar y tiene pronto en sus manos un ramo, fresco y de muchos colores, como un retrato de la pradera.

De este contraste resultaban en la historiografía luchas y crisis como la actual; no es la primera; ya se habían experimentado y remediado antes otras iguales. Cuando el gran Macaulay escribió, hace ochenta años, su historia de Inglaterra, se atrevió a confesar que su ambición era la de suplantar, por unos días, la novela de moda en las mesas de las damas jóvenes. Gustaba burlarse de la "dignidad" de la historia, que llamaba una "fantasía favorita de malos historiadores", se sentía como un poeta que tamiza y forma su material en vez de aumentarlo. Al mismo tiempo ejercía de funcionario del Estado en la India, era ministro y miembro del parlamento, llegando así a comprender, por experiencias siempre renovadas, la historia. Volvió a veces a su poesía, quedando así en permanente contacto con la vida, cuyos aspectos, junto con su fantasía y su previsión, animaban sus obras históricas.

EMIL LUDWIG

Después de la muerte de ese autodidacto escribió la Royal Society: "El verdadero lugar de Macaulay está entre los políticos, oradores, poetas, ensayistas e historiadores de Inglaterra, no entre los investigadores . . . Se conformaba con aceptar los resultados de la ciencia moderna confiando en la autoridad de otros, y prefería detenerse junto a sus formas políticas y sociales, en vez de seguir él mismo su evolución lenta y penosa."

Y ese autor cuyas baladas consiguieron menos fama que sus discursos políticos, y cuyos discursos fueron menos famosos que su "Historia de Inglaterra", pero que realizaba sus trabajos históricos basándose en aquellos dos reinos, uno de los historiadores más grandes, pues, fué sepultado en Westminster, en el Poet's Corner, al lado de los grandes poetas.

I

El talento poético puede resultar lo mismo un peligro que una ayuda para el historiador. El límite hasta el que se deje tentar el artista cuando trabaja como historiador es siempre una cuestión del porcentaje de la mezcla, de la disciplina y de la verdad, de manera que es al mismo tiempo una cuestión moral. Porque en cuanto la historiografía no es otra cosa que tamizar, ordenar e interpretar los documentos antiguos, se aproxima capciosamente a ciertas formas de la ficción. ¿No es el poeta siempre un verdadero asaltante? Se esconde en los matorrales, roba a los que pasan y, una vez separados e interpretados sus rasgos, los mezcla por imperio de su fantasía, reproduciendo todo lo que ha visto. Y los despojados no se dan cuenta, y ocurre a veces que alguno de ellos compra, al cabo de un tiempo, una de esas joyas, sin reconocer las piedras que había suministrado para ella.

El autor de dramas históricos vive, en primer término, de tales saqueos: el más grande entre ellos ha inventado una sola de las treinta y seis obras que escribió y esa resultó la más débil. Parece indicarlo simbólicamente su título: "Love's La-

GENIO Y ARTISTA

bours lost" ("Trabajos de amor perdidos"). El que despoja la vida de sus contemporáneos o de sus antepasados para reproducirla transformada, siempre es un copista, y si intenta inventar un personaje nuevo, éste tratará en vano de respirar y siempre temblará encerrado en la redoma.

En el tiempo de Shakespeare era, ciertamente, más fácil escribir dramas históricos, puesto que no se conocían más fuentes que Plutarco, Herodoto y Séneca para los tiempos antiguos, y apenas había comentarios, ni existía la investigación de esas fuentes que confunden al poeta.

Al aumentar la documentación, aumentó también el peligro para el autor de perderse en detalles perjudicando así la visión fundamental de su figura, que precedía a toda lectura. Schiller tenía que olvidarse de la mitad de lo que había representado en la "Guerra de treinta años", para escribir el "Wallenstein", lo más hermoso que jamás había logrado, y si se consideran los dramas de Shakespeare como la mejor historia de Inglaterra, se está en lo cierto por cuanto que la verdad inmanente y superior de esa época nunca fué reproducida tan plásticamente.

La naturaleza antihistórica de Goethe se resistía también en ese campo y se alejaba cada vez más decididamente de sus ensayos juveniles y aún estos, más cálidos y más actuales que cualquier obra de Schiller, dejan al espectador con menos conocimientos de la época que aquéllas. La historia no le interesa mucho: "Si hubiera sabido tan exactamente como ahora cuántas cosas excelentes existen desde hace siglos, no hubiera escrito ni una línea, sino que me hubiera ocupado de algo diferente." Menos todavía le cautiva la historiografía objetiva: "Ya no queda duda de que la historia del mundo debe escribirse de nuevo de tiempo en tiempo", dice en su "Teoría de los colores". "Tal necesidad no se impone por las novedades que se han descubierto posteriormente, sino porque se forman nuevas opiniones, y se le proporciona al contemporáneo progresista otro punto de vista, desde el cual se puede mirar y juzgar el pasado de un modo nuevo."

EMIL LUDWIG

El drama histórico siempre refleja, pues, aparte de la época que representa, también aquella en que fué escrito: Shaw leyó Mommsen antes de escribir su "César", Shakespeare había leído Plutarco, y si Schiller y Shaw hicieron de la misma doncella de Orleans dos mujeres completamente distintas, se revelan en esa diferencia sólo las épocas en que vivían estos poetas. El "Goetz de Berlichingen", de Goethe es menos histórico que el de Hauptmann, porque Goethe conocía solamente la autodescripción de su héroe; pero Hauptmann ha demostrado su visión de poeta puesto que vió y formó en su "Glorian Geyer" un carácter que queda confirmado hoy, treinta años después de la aparición de la obra, por documentos recién encontrados.

Se evidencia así que el literato sería siempre el mejor historiador, si renunciara a la invención, porque "comprende el mundo con anticipación". La verdad de estas palabras está doblemente confirmada, porque Goethe las pronunció en su temprana juventud, anticipando pues, también la sabiduría contenida en estas palabras, que son propias de un hombre canoso y de rica experiencia.

Pero mientras el escritor emplea la historia para formar con ella dramas irresponsables, se servirá de ella solamente como de un medio y la tomará siempre por ancilla poesiæ. Le es permitido usar la anécdota, que le fascina sobre todo por ser una parábola, aunque algún investigador cruel haya comprobado que, por ejemplo, Federico nunca había entablado un pleito contra el molinero de Sanssouci; porque en su reproducción contendrá la anécdota la verdad superior, por la cual sentimos que ese carácter hubiera actuado así en la vida. A veces suministra la historia misma, escenas, discursos, réplicas de tanta precisión, que el poeta no puede hacer nada mejor que agregarlos literalmente a su obra. Así incluyó Buechner en su "Dantón" discursos enteros registrados en los informes de la Asamblea General, mientras que Carlos Kraus transcribió en "Últimos días de la humanidad", páginas enteras de ciertos documentos de la guerra.

La novela histórica ofrece mayores peligros: Goethe la

GENIO Y ARTISTA

llamó una mezcla de historia y novela que arruina a ambas. Si el dramaturgo presenta a su héroe histórico hablando, arriesga el desengaño del espectador que amalgama con el nombre y los rasgos del personaje, determinados conceptos importantes que el autor debe satisfacer: si queda a la zaga del genio del gran hombre, si lo deja hablar de un modo no congenial, quedan mal en el escenario, tanto el autor como el héroe. En la novela, en cambio, se contrae menos responsabilidad al introducir un personaje histórico, porque puede ser descrito y explicado de todos lados, sin necesidad de que abra la boca. Pero se exige la descripción de toda una época, y la exornación que el lector busca, encierra el peligro que éste crea todo lo que lee; y si el novelista da rienda suelta a su fantasía —se forma en la mente del lector una imagen equivocada de una era, a menos que el autor sea de la talla de un Balzac o Zola.

¿Se ha visto alguna vez a un gran autor elegir un personaje célebre para protagonista de su novela? Tolstoi y Stendhal han apartado a Napoleón de ese papel; Flaubert y Jacobson se ocupan de dos mujeres desconocidas, y en vez de servir-se de la tradición, la crean para Salambó y para Frau María Grubbe.

En ambas formas, en el drama y en la novela histórica, se diferencia el literato del historiador solamente por la libertad de la invención.

II

No por la fantasía. La empresa de animar de tal modo a algunos personajes, podridos ya en sus sepulturas, que parecen colocarse delante de nosotros y hablarnos, de presentarnos como por arte mágico épocas enteras, es precisamente la tarea más noble también del historiador. Los más grandes de ellos, Burckhardt y Mommsen. Carlyle y Macaulay, han poseído esa fuerza.

Es una casualidad que hoy domine una tendencia que

EMIL LUDWIG

ha abandonado esta base de la historiografía, y Nietzsche, al verla desaparecer en la investigación de fuentes, escribió: "Schiller tenía razón con su pensamiento: la palabra "drama" debía dominar a la historia, para producir el efecto que primordialmente tenía la historia".

Había tiempos en que no era permitido, como hoy, escribir la historia, juntando hechos, comparándolos y ordenándolos, sin poseer al mismo tiempo el don de escribir. No necesitamos volver a Plutarco, ni siquiera a Voltaire, que dejó para la posteridad menos obra de poeta puro que de historiador, dedicándose íntegramente al estudio de las cualidades humanas de cada uno de los conductores. Nos basta mencionar a Renan, quien al seleccionar los documentos rehusaba sólo aquello que le parecía interiormente inverosímil: mientras regalaba a millones de escépticos la figura de Jesús como la de un gran profeta, afirmó la Investigación Histórica, que él había dejado rienda suelta a su fantasía en una novela; pero no fué capaz de ofrecer al mundo un sustituto para el libro desacreditado. El gran Burckhardt se contaba entre esos "dilettanti" de la historia y recalca siempre de nuevo "la gran arbitrariedad subjetiva en la elección", llamaba todos los incidentes nuevos símbolos de lo general, y escribió: "Desde que se ha empezado a convertir las opiniones equivocadas de los grandes hombres en una ciencia, la vida resulta demasiado corta." Y en una carta: "La historia sigue siendo siempre poesía para mí". Su "Cultura del Renacimiento" fué escrita con tal seguridad y presentimiento sonambulescos, que él rehusaba una revisión, de manera que le quedó reservado a un célebre filósofo transformar esta obra de arte virginal en un grueso tomo.

¿Dónde están los grandes historiadores oficiales que en los tiempos de los más grandes inoficiales instruían desde las cátedras la juventud de Europa? Un sabio de nuestros días, el profesor Fueter, juzga a uno de aquellos "bastardos" que tanto nos gustan: "Su obra sobre Cronwell, considerada como biografía de un hombre del Estado y militar, es absolutamente incompleta. Describe sólo el carácter y no la actividad histórica

GENIO Y ARTISTA

del héroe. No hace siquiera una tentativa de situarlo en la histórica política inglesa. Por cierto; no hubiera podido ser de otro modo. Disponía solamente de conocimientos históricos inconexos. Es natural que justamente esos defectos le procuraban un enorme éxito entre todas las personas apolíticas, que no sabían qué empezar con la historiografía que se estimaba hasta ahora. Poseía un incomparable talento descriptivo. Su estilo conscientemente excéntrico choca fácilmente a las personas de gusto más refinado, pero ejerce una atracción tanto mayor sobre el grueso del público. No había empezado en vano como publicista."

Extraño parecido: ¿dónde habré leído estas cosas, ayer? ¿No aniquila el profesor a uno de los nuestros?

Es Thomas Carlyle quien fué "exterminado" con estas líneas. Se le hizo sólo una pequeña concesión: poseía un incomparable talento descriptivo.

Y sin embargo, se oyen aun hoy otras voces. Así, por ejemplo, se dirige G. de Buelow con estas palabras contra la objetividad de la escuela de Ranke: "La personalidad del historiador siempre decidirá la elección del material... La necesidad de estudiar las fuentes trae la desventaja inevitable de que una cantidad de investigadores tiene que tomar a su cargo trabajos subsidiarios... La valoración práctica siempre encerrará un fondo subjetivo.

Los tres grandes historiadores de Alemania y Francia, que iban a la vanguardia durante medio siglo, fueron espléndidamente recibidos cuando presentaban sus obras: cuando apareció la "Historia de Roma" de Mommsen, escribió una sociedad científica, que empleaba un "mal estilo periodístico", porque era un gran narrador. Es aún hoy costumbre entre los maestros encogerse de hombros cuando hablan de Taine, puesto que él declaró que los "tout petits faits significatifs" constituyen la materia de la ciencia, evidenciando de ese modo que fué nada más que un gran psicólogo. Y en cuanto a la "Historia de la cultura griega" de Burckhardt, lo más profundo que

EMIL LUDWIG

se ha escrito sobre los griegos, opinó Wilamowitz-Moellendorf que carece de valor científico.

Desde que ha empezado la gran especialización, desde que la historia también fué desmenuzada filológicamente en átomos, el hombre del microscopio experimenta una amargura comprensible, cuando ve llegar tales "ociosos" que se apropian como ladrones de los resultados de la investigación, sin volver por el camino del microscopio. No conocen y no creerían en la gratitud con la que estos peregrinos miran el trabajo abnegado del filólogo, sin el cual ellos mismos no podrían resumir nada.

III

Los investigadores de hoy reprochan a los artistas el que hagan política en sus obras históricas; lo raro es que esta objeción se dirige solamente a republicanos y socialistas. ¿Hizo Treitschke otra cosa en toda su vida? El utilizaba únicamente los archivos prusianos para no ver turbada la satisfacción que le causaba la política prusiana de la fuerza. Pero también Enrique de Sybel, quien empezó como correcto alumno de Ranke y por lo tanto, lo entendió mal, consideraba que "la vocación natural del sabio, es derivar de su sabiduría los manantiales para la fecundación de la vida pública", elogiaba el alejamiento del historiador objetivo como un "progreso sumamente importante" y le negaba la "neutralidad noble" ya que para entusiasmar moralmente y ejercer una influencia educativa, necesita tener una convicción política. Veinte años más tarde sucumbió a la sugestión de Bismarck a tal grado que su "Historia de la Alemania Nueva" resultó inservible porque podía usar casi únicamente las fuentes que le dió Bismarck; —hasta el título de la gran obra: "La fundación del gobierno alemán por Guillermo Primero", es un error. Aun aquéllos que no lo admiten de buen grado atestiguan la dependencia del torrente de los sucesos. El muy ilustrado autor de una extensa obra sobre Bismarck, empezada en

GENIO Y ARTISTA

gran estilo, contestó en el año 1915, al ser preguntado por qué no continuaba, que debía esperar el fin de la guerra mundial. Nosotros no tomamos a mal esta palabra peligrosa; pero ¿qué harían aquéllos si la hubiéramos pronunciado nosotros?

Por los caminos de Burckhardt prosiguen hoy los aficionados: nosotros, los "bastardos", engendrados por la historia y la ficción. Leí, hace poco, el siguiente veredicto, sobre una novela histórica que trataba de Bismarck: "si en el relato del Congreso de Berlín el autor pasa por encima de las cuestiones territoriales de los Balcanes con la observación que hacía ya mucho tiempo que fueron arregladas, entonces ya no hace falta escribir la historia." En efecto, se necesitarían para tales asuntos sólo unos mapas históricos, para orientarse sobre la situación de un punto en la Tierra a un tiempo determinado. Aquellas luchas entre Bulgaria y Turquía por un bocado de pan balcánico no interesan a nadie, ni siquiera interesaban en aquel tiempo a Bismarck. Nos importan tan poco como las órdenes de batalla en Cannac, Leuthen o Austerlitz, de las cuales incluso un oficial del Estado Mayor de ahora, no puede aprender más que Ford del primer modelo de automóvil.

Si a un nuevo libro sobre Napoleón se le reprocha que "la paz de Tolentino, la política mediterránea de la Francia real, el nuevo orden de Lunéville, la paz de Amiens, la relación con Pablo I., son grandes lagunas", yo contestaría, si fuera acaso el autor, que no podría oír nada más agradable, porque son justamente esas lagunas las que interesaban al autor. Tal vez, su espíritu no se ocupaba de la materia que ya en los tiempos de Napoleón se transformaba continuamente, —tal vez se dedicaba más al estudio del estado de ánimo a cuya presión o estímulo el emperador cedía más o menos al tratarse la paz, o al de las influencias de su esposa, de sus amigos hostiles, de sus hermanos, que facilitaban o excluían series enteras de nuevos hechos. Tal vez el autor se dió cuenta que lo transitorio, que la historia de un gran corazón es más importante que la alteración de un mapa especial entre 1790 y 1810.

EMIL LUDWIG

Porque los hechos que presentan los historiadores oficiales no son lo más, sino lo menos posible. Como toda reproducción, ya sea historia o ficción, significa una selección, resulta subjetiva y ningún juez podría decidir cuál de ellas se acerca más a la verdad de los hechos.

La interpretación de los hechos es, por cierto, un arte ilegible y no una ciencia que puede enseñarse. Para el sabio puro, que lee a la luz de su lámpara varias descripciones de una batalla, de una conferencia, de una cita o de una hora mortuoria, y ve que difieren grandemente entre sí, es más difícil decidirse que para el hombre de mundo o el artista: le falta la comparación, que el uno extrae de su experiencia abundante, el otro de su don de previsión.

Imaginémonos, por ejemplo, a Carlyle o Burckhardt en esta situación, y al lado de ellos aquellos profesores que los habían aniquilado tan soberanamente: ¿cuál de los dos grupos estaría, por principio, más capacitado para esta empresa? Se trata de decidir cuál de los dos testigos de una escena histórica estaba efectivamente presente y cuál tiene interés en hacerlo creer: por qué tiene ese interés frente al hombre o a la mujer a quien manda la carta que sirve de documento, y además hay que discernir cuál de los testigos tiene mejores vista y oídos, quién tiene más o menos fantasía, quién era ingenuo o prevenido, quién compasivo, quién hostil, quién calculador. Las disposiciones de ánimo de los testigos en el momento de cada escena y en el momento de referirla, deben ser revisadas, y de todo eso debe deducirse finalmente, cuál de los diversos informes es el psicológicamente más probable conforme al carácter de la persona de que se trata. Para llegar a esta conclusión existen dos caminos principales. Uno: trasladarse al lugar del hecho, examinar todas las circunstancias, averiguar toda la autenticidad de los testigos y dictar la sentencia: el profesor desempeña entonces el papel del fiscal. Por el otro conducto uno se dirige espiritualmente no sólo al lugar, sino también al alma de todas las personas en cuestión, y deja decidir sentimien-

GENIO Y ARTISTA

to, fantasía y conocimiento del alma: es el método empleado por Burckhardt y Carlyle.

O nos preguntamos por qué aquel Macaulay, que jamás había buscado o encontrado un hecho nuevo, conmovió a su nación y a su época y nos conmueve aún hoy con sus relatos. Como empleado del Estado y diputado había aprendido a conocer cien problemas y crisis externas e internas de la vida política, con las cuales un profesor de Oxford nunca tenía que enfrentarse; como poeta ha anticipado la índole del amor, de la ambición, de la confianza, de la traición, de la codicia, del odio, y no necesitaba más que animar las figuras de la historia de Inglaterra con la escala de sus propios motivos y pasiones que, difícilmente puede conocer tan íntimamente un investigador de inscripciones.

¿Qué debe hacer el sabio junto a sus libros cuando tiene que interpretar cartas de amor que tal vez decidieron el destino de un gran hombre, cartas que hasta un profesor amoroso, si es que hay tal, no podría enseñar a leer a sus alumnos en el liceo? ¿Qué mala suerte, que el asunto más difícil del mundo, el conocimiento del corazón humano, haya sido encomendado por un error justamente a aquellos hombres que deben pasar su vida entre actas! Este estudio se verifica todos los días, en todas las calles, no termina nunca, y el que fué preparado por el seminario y la biblioteca, el investigador puro, carece de todo lo necesario para tal empresa.

En verdad debe parecerse el autor en algún modo a su héroe, para comprenderlo y hacerlo comprensible. Es muy fácil ridiculizar semejante afirmación: basta decir que el autor se considera a sí mismo como un pequeño César, Federico o Goethe, basta silenciar que no se trata de la grandeza del genio, sino de los sentimientos del hombre. Interpretándolo así, sólo un hombre que siente la política puede describir a un político, sólo un poeta al poeta, sólo un hombre de mundo al hombre de mundo, sólo un conocedor de las mujeres a un hombre erótico; sin un vivo sentimiento propio, nadie evocará al genio. "Me agrada la idea" escribió Vauvenargue, "de que

ÉMIL LUDWIG

aquél que comprende hechos tan grandes, no hubiera sido incapaz de ejecutarlos, y me parece que el destino fué injusto al limitarlo a escribirlos solamente."

No es injusto, sino es más bien el impulso del corazón que lleva al uno hacia la descripción, al otro hacia la actuación, aunque el que escribe siente en su más íntimo, que podría actuar, y a pesar de que él que actúa anhela más de una vez escribir. A veces, lo uno ha resultado de lo otro: sin la fuerza sugestiva de sus órdenes militares, Napoleón nunca hubiera sujeto a Europa, y los recuerdos de Bismarck forman parte de sus hazañas.

Pero todo esto no se aprende en el colegio, esto se encuentra más bien entre el genio y la vida, entre anticipación y experiencia.

I V

"Ya hace tiempo que sé el resultado, pero no sé todavía con exactitud cómo lo lograré". Con esta exclamación genial dió Federico Gauss en el blanco de nuestro problema, sin miedo, aunque era matemático. Todo historiador de la escuela vieja se jacta de su objetividad; cada uno de la nueva, cree en el presentimiento.

Si limitamos la cuestión a la biografía, la tercera forma entre historia y ficción, se evidencia de inmediato lo que la diferencia de la novela, mientras que el drama, ya por su forma, no puede compararse. La novela histórica es el exacto contrario de la biografía; al autor de la novela histórica se le encarga precisamente, lo que le es vedado al biógrafo: que deje obrar su fantasía por encima de las sugerencias de los documentos, que invente. El investigador encuentra, el novelista inventa, el biógrafo siente. Es mala una novela en la que no se inventa mucho, es ignominiosa una biografía en la que se inventa una sola cosa; debería exigirse un castigo para aquél que inventa "verdades históricas", y esto cuenta, igual que en la fórmula de juramento, tanto para lo que se agrega como para

GENIO Y ARTISTA

lo que se omite. El biógrafo que olvide un solo documento importante, lo cambie o lo complete libremente, debería ser castigado con la anulación de la *venia scribendi*, por amenazar la seguridad pública. Con tal de que haya reconocido la lógica de todos los sucesos —y sólo así debería escribir la historia— no sentirá ni enturbiará nada, porque le subyuga el reconocimiento que Dios es el mejor de todos los poetas. Quien sabe interpretar las fuentes, como una parábola, siente profundo respeto por la fuerza del destino que se revela en todas las vidas.

Cuando leo en un esbozo biográfico sobre Balzac, que mientras éste se moría, estaba su esposa en la pieza contigua en los brazos de un amigo, lo considero no solamente como un insulto a la mujer y al poeta, sino también a la verdad, porque hoy sabemos exactamente que esta escena tuvo lugar varias semanas después, cuando un joven admirador del poeta fué a visitar a la viuda ardiente. En la novela está permitida semejante exaltación de un hecho documentado, en la biografía es un crimen.

Y, sin embargo, leemos siempre de nuevo cómo el profesional reprocha sus faltas también al artista consciente de su responsabilidad. Ciertamente, *escribir sin faltas no ha sido logrado hasta ahora*; los historiadores escriben tomos enteros para evidenciar mutuamente sus errores; si alguno ha estudiado durante toda su vida la historia alemana del siglo 13, encontrará errores en el retrato plástico del emperador Federico, que provienen del ritmo, de la pasión del autor no profesional. Así ha censurado oficialmente el profesional mi retrato de Beethoven, por la razón de que había llamado a su amigo por broma "conductor de inmundicias" y no "comilón de inmundicias" según figuraba en el libro. Me han probado que Bismarck ya no llevaba barba cuando se realizó el Congreso de Berlín, que Guillermo II ha perjurado solamente una vez y no dos veces, puesto que no había sido juramentado como emperador, o que el regimiento inglés en Santa Elena, cuyo

EMIL LUDWIG

comandante había homenajeado al prisionero, no había sido en el 135, sino en el 125.

Tales diferencias resultan más graves cuando se sienten heridos ciertos intereses o hasta ideales. Quien, por ejemplo, quisiera erigir de nuevo la Alemania de antes, se indignará por la representación crítica de los príncipes que, a su juicio, querían solamente lo mejor, mientras que aquéllos para quienes son más importantes el crédito y el futuro del pueblo alemán que los príncipes, no ocultarán nada de lo que los documentos dicen en contra de ellos. Pero es una lástima que la escuela antigua niegue que su estado de ánimo haya sido el móvil de sus evocaciones, mientras que la nueva escuela declara en voz alta que los documentos comprueban generalmente sólo lo que se ha presentado en el corazón.

¿Por qué temen aquéllos aplicar una experiencia diaria al reconocimiento del pasado? Cada uno de nosotros recibe en el primer encuentro con un extraño —no necesita ser del otro sexo— una expresión más amable o más hostil; aún el extraño que se sienta frente a nosotros en el tren, es inmediatamente registrado con plus o minus. Un nuevo carácter de letra que distinguimos a la mañana entre las cartas que recibimos, nos impresiona agradable o penosamente, y hay grandes casas de comercio que no contratan a un nuevo empleado sin antes haber reemplazado prácticamente su falta de intuición por un grafólogo. Pero el profesor se hace creer a sí mismo que contempla el pasado *sine ira et studio*, y no se da cuenta que ese autoelogio lo lapida.

El retratista, es decir el artista como biógrafo, parte de la imagen del hombre. La fisonomía y la grafología —dos de aquellas damas dudosas sin pasaporte, al lado de las cuales pasa el investigador decente con los labios apretados— pueden ser desde un principio el fundamento de una interpretación que domina al autor durante años. Cuando conocía a Goethe casi solamente a través de sus retratos —conociendo, por supuesto, muy a fondo esos 165 retratos —escribí en diez páginas la historia de su retrato; cuando muchos años después, al conocer

GENIO Y ARTISTA

todos los documentos, escribí la historia de Goethe en 1.400 páginas, resultó exactamente la misma. Ciertamente es que un paisaje que se ve desde una montaña, resulta luego, desde más cerca, distinto de lo que a primera vista se podía juzgar; pero las grandes líneas que determinan la impresión fundamental, son las mismas, y si así no resultara, la visión era débil y no capacitada para la comprensión de grandes conexiones.

Se llena el corazón del retratista de confusión, tristeza y mortificación, cuando encuentra algunos detalles distintos a los que había presentado. Y sin embargo, no debe vagar o inventar en un momento tan crítico, como lo haría el novelista; penosamente, como los obreros de mosaicos en Venecia, debe juntar las piedras, todas las que hay, pero solamente las que hay. Si no considera el documento como cosa sagrada, debe escribir novelas, pero no biografías; si cree en ellos, entonces late su corazón cuando en el libro de las actas, página por página, ve comprobado el cuadro previsto por su mirada interior.

Todo retratista evitará mirar cuadros antiguos que representen al personaje que está por retratar; lo podrían confundir. En vez de leer libros escritos sobre aquél por otros, y cuyo conocimiento crítico apasiona al investigador, se limitará obstinadamente a las fuentes, leerá, no sobre él, sino más allá de eso, solamente lo que los testigos relatan. Porque los círculos concéntricos de sus documentos no pasan de las obras o hechos como lo más profundo, a las cartas y conversaciones como a lo más superficial; sino que, al contrario, empiezan con los cuadros y terminan con obras y hechos. Ningún documento es más infalible que el rostro humano; solamente hace falta saber leer en él. Entre cien retratos deben reconocerse los más intrínsecos; hay que saber determinar lo que es pose, mal humor y el elemento que el pintor pone en un retrato; uno se atenderá en lo posible a fotografías y se sentiría feliz si los grandes hombres del pasado hubieran sido eternizados en el cine: una estimable fuente para el psicólogo. Todo eso requiere numerosos estudios preliminares que han de realizarse en la vida y no en las bibliotecas. Solamente quien es capaz de conocer el ca-

EMIL LUDWIG

rácter por un retrato o de descifrar el carácter del pintor al comparar un rostro con el retrato que del mismo hiciera ese pintor, puede distinguir en el estudio del pasado el cuadro verdadero del falso, puede, en resumidas cuentas, distinguir los rasgos decisivos del alma.

En la serie de los documentos, siguen inmediatamente las conversaciones. En ellas el carácter de un hombre se revela más inmediatamente, es casi como si se le acechara en un monólogo; pero su selección es difícil. Se debe apartar lo que el relator agrega o colorea para su propia gloria, se debe entender para qué fin cuenta algo determinado a determinada persona, cómo desea ser juzgado por ella y, tal vez, a través de ella, por la posteridad; debe apreciarse lo que pueden ser recuerdos equivocados del relator, lo que puede ser falsificación o malentendido. Las conversaciones de Goethe con Eckermann, en contraste con las que sostuvo con el canciller de Mueller, representan un laberinto, en el que un gran hombre anciano juega con sus dos admiradores, uno de los cuales hasta adivina sus intenciones.

A las conversaciones siguen las cartas, y en cuanto a ellas no se puede aprender nada en lo que a interpretación, selección y aplicación se refiere; todo depende del sentido de mundo y de estilo, de la experiencia, del conocimiento del corazón humano, especialmente del femenino. Tomos enteros de documentos oficiales no lograrán impresionar al relator, a pesar de que pudiera deducir de ellos la historia preliminar de algún tratado de paz o la historia de un código; de repente quedará perplejo al ver cierta papeleta, la leerá tres veces, después tratará de conseguir un facsímil para ver la letra. Tal vez se lee en ese papel alguna palabra amorosa para una mujer, o la orden para un sirviente de esperar al autor del escrito, de noche en tal y tal parte, o la invención de una escena que fué célebre más tarde, esbozada por un poeta, entre deberes y notas, o el tema de un cuarteto inmortal escrito sobre el dorso de una cuenta, o una máxima para la advertencia de sí mismo. ¿De cuándo data ese papel? ¿Qué cartas hay del mismo día? ¿Fué escrito antes o después de una conversación decisiva, de un gran experimento,

GENIO Y ARTISTA

una batalla, un estreno? Aquí se evidencia, por fechas, cómo la vida pública depende de la vida privada.

Siguen los diarios, provocativos y peligrosos. ¿Qué se encubre en éstos y por qué? ¿Qué se agrega y para qué fin? ¿Qué secretos personales se intercalan entre obras y hechos, que también están anotados, y parecen apropiados de influenciarlos? ¿Por qué calla el diario durante tres semanas? ¿Por qué empieza luego de nuevo con una cortés autorreverencia? ¿Y qué relación tienen estos documentos personales con las líneas de la mano, si es que se las conoce? ¿Cómo se llevaba el hombre con sus padres y sus hijos, con sus superiores y subalternos? Se debe investigar constantemente la situación económica de un hombre y describir sus consecuencias, puesto que el genio tampoco vive del aire, según podría creerse al leer algunos pasajes altaneros o vergonzantes de obras académicas; al contrario, como artista depende continuamente del dinero, ya que la estrechez impide las concepciones más profundas e interrumpe las obras más grandiosas. Hay que averiguar muy bien, además, la historia física y en qué crisis se había enfermado. ¿Fue la enfermedad efecto o causa de la crisis? Una biografía que no considere estas cuestiones decisivas le parece tan imposible al artista, como al investigador una biografía sin números.

Estos últimos se restringen por consideraciones del estilo. Nadie desea saber continuamente en qué fecha fue escrita cierta carta, en qué año fue pintado cierto cuadro; en cambio, es siempre interesante saber qué edad tenía el hombre cuando actuaba, pensaba o soñaba de esta o aquella manera. La omisión de todas las referencias que constantemente nos quitan la ilusión, disgusta a los académicos, porque el verdadero coleccionista reconoce la belleza de un cuadro sólo por la firma y lo encuentra malo, cuando se entera de que se trata de una falsificación. A un costoso plato se le da vuelta primero, un caballero noble es controlado en primer lugar por el Gotha: después cuando se encuentra la marca de las espadas cruzadas, son considerados como auténticos. ¡Qué perplejidad para un investigador

EMIL LUDWIG

cuando otro autor oculta las referencias con las cuales aquél gusta tanto comprobar su asiduidad! Nosotros, los que no somos académicos y que vivimos aún en la antigua creencia de que escribir es un arte que no hay que comprobar en exámenes, hemos descubierto la coquetería de las observaciones que están al pie de las páginas como un peso muerto, retardando la marcha, en vez de acelerarla, y que revelan así la impotencia del constructor.

Con cada tema cambia el estilo; la figura que se está por evocar, lo determina; se debe notar su estilo, igual como el músico, al escuchar un nuevo tema, sabe si lo ha inventado para un cuarteto, una sonata o una sinfonía. Hay biografías escritas como frescos en la pared, otras que parecen pintadas al óleo sobre un lienzo, hay temas que se prestan para acuarelas, otros para grabados o aguafuertes, y no depende solamente de la abundancia del material que tal obra ocupe cien páginas u ochocientas. La exageración moderna que dedica a cada espíritu de tercera categoría recientemente fallecido o a cada sexagenario de cuarta categoría, un libro de muchos cientos de páginas, demuestra la falta de instinto de ciertos historiadores frente a los fenómenos del presente, que consideran como grandes, porque habían gobernado hasta ayer o habían interesado con sus libros al público.

Solamente el artista tiene medida y visión para dar y dejar a un modelo el tamaño que le corresponde; bajo la presión del trabajo sabe separar lo que está de más, y preferirá dejar un fragmento y no una construcción recargada. El lector se reiría del peor de los novelistas, si echara al mundo un monstruo tan deforme como lo son la mayoría de las obras históricas creadas por la ciencia escolar; a éstas, sin embargo, las admite. Pero desde un tiempo a esta parte, las deja.

GENIO Y ARTISTA

V

El secreto de la biografía moderna reside en relatar la vida pública y privada de un gran hombre, la activa y la inactiva, al mismo paso y en su continua coincidencia, dando a ambas la misma importancia. Porque en el extremo de aquellos círculos concéntricos, en los cuales hemos distribuido los documentos, casi como un aro de bronce que sostiene los aros más delicados de lo personal, figuran hechos y obras reveladores de aquellos rasgos íntimos de un carácter y lo ilustran ni más ni menos que aquéllos. La ocurrencia —antes muy popular, especialmente en Francia— de describir solamente la vida íntima de un gran hombre, puede presentar detalles muy divertidos, pero nunca un cuadro completo; el mucamo frente al cual un gran hombre no necesita ser pequeño, suministra un porcentaje del material. Semejante cuadro de una vida privada ha de resultar tan limitado en su efecto, como las biografías de la ciencia oficial, que describen solamente la vida pública o el desenvolvimiento literario de un genio, agregando al final un capítulo con el título, "el protagonista como hombre". ¿No estaba todo el libro destinado a describir a un hombre?

Los informes que los hombres de Estado someten a sus reyes o ministros, sus cartas y memorias, no traducen nunca solamente el contenido político de una conferencia importante, y lo que relatan acerca del estado de ánimo, gesto, mirada del otro, no es únicamente adorno de la conversación; a menudo se podría señalarlo más bien como una paráfrasis del estado de ánimo. Cuando Metternich describe su conversación de ocho horas con Napoleón en Dresde, el sombrero del emperador arrojado en un rincón, junto con una docena de frases secundarias, constituye la esencia del todo. Pero el profesor de historia no se atreve a avenirse a esto, a lo sumo dedicará una nota a estas cosas; teme impresionar como "folletinista".

Por eso no hay tal vez nadie más a propósito para escribir la historia, que el dramaturgo. Su mirada, acostumbrada a reco-

EMIL LUDWIG

nocer el carácter por un gesto, un epigrama, encontrará inmediatamente entre cien documentos aquel que revela toda una personalidad, lo sacará a la luz y presentará así transparente el carácter de un hombre.

El destino dramático de Beethoven nunca resultó tan evidente como en aquella escena, en que no oyó los aplausos con que, a sus espaldas, lo premió el público, después del estreno de la novena sinfonía, hasta que una cantante le hizo darse vuelta para ver al auditorio; nunca resultó más plástico el destino general de Shakespeare que en los versos de Próspero al final de la "Tempestad", su última obra. Y del mismo modo reconocemos la soledad de Goethe al enterarnos de que después de veintidós años renuncia a la dirección de un teatro a causa de un perro, o de que el hijo impide que el anciano padre se case con su último amor. Lo mismo se evidencia del modo más conmovedor la impotencia del emperador más poderoso de la tierra, cuando lucha con su hermano durante unas cuantas horas de la noche a la luz de antorchas en el castillo de Mantúa por el matrimonio de aquél, y no consigue vencerlo; y se evidencia su grandeza, cuando, prisionero sobre el Bellerophon, aparece en el puerto inglés sobre la cubierta del barco y él solo, el vencido, queda con la cabeza cubierta, mientras de las cabezas de los miles de curiosos, dispersos en botes que rodean el barco, volaron los sombreros.

Lincoln, el leñador, elegido presidente de los Estados Unidos, cierra él mismo en la víspera de su partida para Washington sus baúles y escribe en los rótulos: "A. Lincoln, White House, Washington", demostrando así que un carácter independiente no tiene reparos en realizar pequeños quehaceres, sea chacarero o presidente de los Estados Unidos; y nada lo caracteriza mejor que ese rasgo de salir, ya siendo presidente, en pantuflas a las seis de la mañana a la puerta del White House, para esperar al diarero. Ahí está Bismarck, que había ideado un reino, había convertido a un rey en emperador, y ahora en el momento de la proclamación en el castillo de Versalles, en presencia de todo el mundo, le desaira ese mismo mo-

GENIO Y ARTISTA

marca porque no le agrada la forma del nuevo imperio y su título. Ahí está Balzac, el proletario, que después de un decenio de servicio logra, finalmente, llevar a su amante aristócrata como esposa a su casa distinguida, y cuando llegan a ella no les abren las puertas, porque se había vuelto loco el sirviente. Ahí está Rembrandt que debe vender la tumba de su primera esposa para poder enterrar a la segunda, y que alcanza su perfección cuando ya ningún brillo mundial le seduce a cumplir encargos.

Ahí está Miguel Angel, a más de setenta años, esculpiendo una Pietá para su propia tumba, y al descubrir una vena oscura en el mármol, despedaza furiosamente todo el grupo.

¿Debemos seguir amontonando los ejemplos que son todos alegorías? Todo esto es historia y no ficción, todo esto se lee en los documentos auténticos; pero en los libros de los profesionales se buscarán en vano esos detalles: ahí no se mencionan en absoluto, a lo sumo en alguna nota vergonzante o en algún apéndice pedante. Porque en las páginas centrales de sus libros se concierta la paz de Lunéville o se registra que el asalto a las trincheras de Dueppel tuvo lugar exactamente a las 11 horas y quince minutos; allá se comprueba la influencia de Gruenewald sobre Rembrandt o se enseña la escala de los caracteres femeninos de Shakespeare desde el amor platónico hasta el sexual, o la relación de los hexámetros de Voss con los de "Hermann y Dorotea", las influencias del teatro de títeres sobre el "Fausto" primitivo o la política de México de los predecesores de Lincoln y cuanta bagatela más sea posible imaginar. El hecho más frío es más importante para ellos que la alegoría más ardiente, y, sin embargo, todo depende de la alegoría.

Se puede escribir sobre Stanley o Voltaire, sobre Schliemann o Disraeli, describiendo, por ejemplo, la situación de la región del Congo, la política colonial francesa hasta la aparición de esos espíritus revolucionarios, se pueden hacer comparaciones con sus predecesores, demostrar las consecuencias de su obra para los sucesores, y si todo eso no se dice en

EMIL LUDWIG

el idioma privado de los filósofos, sino en un lenguaje comprensible, puede beneficiarse con ello tanto al profano como al especialista. Pero, por lo común, estos libros están cargados con tal altivez profesional, su presentación se parece de tal modo a un dandy que nunca pregunta en una reunión distinguida, porque debe saber todo, y nunca explica nada, porque todos deben saber todo, que el lego abandona la lectura después de haber leído cinco párrafos, porque el autor supone todo lo que aquél no puede saber, y parece discutir, en un dialecto particular, con adversarios invisibles, sobre problemas que interesan al crítico, pero no al héroe y, por ende, tampoco al lector.

Así se han originado la mayoría de las obras históricas en el último siglo, y como eran pesadas, se consideraban profundas. El lector se sentía como cerca del lecho de un enfermo rodeado por cuatro médicos que mantenían un concilio discutiendo en términos técnicos y latinos sobre la vida del paciente, hasta que éste murió. No obstante debemos a esos autores valiosos descubrimientos: uno ha encontrado acaso una carta de Livingstone, el otro nuevos modelos para el "Charles Douze", el tercero importantes errores en el libro de Schlie-mann sobre Tiryn, el cuarto la influencia de los discursos de Peel sobre la juventud de Disraeli. En vez de registrar estos nuevos documentos en pocas páginas de una revista de historia, haciéndolas así accesibles a quien pudiera utilizarlos, compilaban los especialistas grandes obras generales sobre esos hombres. Y, sin embargo, ningún mineralogista que haya descubierto en una quebrada de los Alpes cierto cuarzo, escribiría a raíz de ello algún tratado sobre las capas de rocas subalpinas, y si lo hiciera, se dirigiría con esto solamente a los geólogos.

Pero el historiador debe contar desde un principio con un vasto círculo de lectores, porque habla de hombres y obras, de estados y cuadros, de épocas y escenas que interesan a todos, porque todo el mundo contempla en ellos a sí mismo y a la posteridad; si describe períodos de la historia de su propio pueblo, puede contar con mayor atención todavía. Si se dirige,

GENIO Y ARTISTA

no obstante, por el modo e idioma de la descripción, exclusivamente a los entendidos, entonces retrocede al estilo y a la usanza medioevales de los sacerdocios secretos. Es lo que hace evidentemente, la escuela antigua. Si censura tan encolerizadamente la eficacia de la nueva, le debe parecer inconveniente el interés del público, como a un augur que no permite que se mire detrás de la cortina; su protesta contra el éxito mundial de la otra escuela demuestra que exige una ciencia secreta. Porque si aquellos autores quisieran dirigirse a la masa de lectores desprevenidos y no a sus ochocientos colegas, ¿cómo se explicaría que no los alcanzan en ninguna parte? ¿Tendrán acaso los profesionales el natural deseo de hallar un eco retumbante a lo lejos, y será por eso que traspasan los límites que su escuela crítica les señala? ¿No les faltará acaso, no un propósito, pero sí un talento?

¿O cómo se explicará que la historia que tantas veces fué guía política y espiritual de los pueblos, sea estéril entre los alemanes desde decenios? ¿Por qué no se han conocido en Alemania, por lo menos desde la actuación de Mommsen o sea desde hace más de setenta años, a historiadores, que hubieran ejercido una influencia decisiva sobre el desarrollo del Estado y del espíritu? Se han realizado trabajos importantes, aún más allá de la investigación de documentos.

Las obras menos varoniles de los mitologistas deben su anemia aristocrática probablemente a su partenogénesis. ¿Pero por qué tiene que ser otra vez un poeta, un aficionado, H. G. Wells, quien traza las primeras líneas fundamentales de una nueva historia mundial? Tal vez porque describió para sus contemporáneos y descendientes con fuerza visionaria, con una penetración apasionada, un pasado que desde hace mucho no se ha vuelto a compendiar con tal visión de conjunto. Porque hasta sus errores, que los maestros le señalan, se elevan tanto por encima de las verdades de la escuela antigua como la canción de Walter sobre las canciones de los "maestros cantores".

Y, sin embargo, somos nosotros los que repetimos las palabras de Hans Sachs: "No me despreciéis a los maestros y

EMIL LUDWIG

honrad —su resignación, su devoción, su aplicación". Porque no somos adversarios de los coleccionistas de inscripciones, intérpretes, críticos de textos y de todos los demás filólogos, cuyo trabajo debemos utilizar, como un hombre que quiere construir un puente no puede ser tampoco enemigo de todas las cabezas y manos que le han cavado el lugar, fundido los soportes, juntando los sillares, y advertido los peligros. Y llegará un momento de turbación, cuando ambos, al haber terminado su obra participan de un festín, y el artista elogia al ingeniero con toda la caballería, y éste no podrá vencer, a pesar de su tolerancia, una sensación de injusticia, porque los huéspedes no aprecian suficientemente su labor indispensable.

Porque donde termina el uno, empieza el otro: lo que los viejos colocaban en el centro, colocan los jóvenes a un lado, y es justamente en los confines de sus actividades donde se puede reconocer la diferencia de su modo y talento. Quizás podría escribirse sobre Stanley, partiendo de la pregunta: cómo un vendedor de diarios llegó a explorar uno de los ríos más grandes de la Tierra; se podría tratar de probar que el carácter mitómano de Schliemann fué la base de su sobresaliente hazaña de aficionado, o que los románticos pensamientos del joven Disraeli dieron origen a su magistral manera de tratar a la gente. ¿No interesaría todo eso mucho más a los hombres de hoy que aquella cartografía de que hablamos? ¿No habría estado dormida la escuela antigua mientras el mundo civilizado viró hacia la ciencia del alma?

V I

"Nos esforzamos en vano a describir el carácter de un hombre; en cambio si reunimos sus acciones y sus hechos, se nos presentará un cuadro del carácter". Estas palabras de Goethe no deciden nada entre las dos escuelas. ¿No reunían los hombres de la ciencia oficial las acciones? ¿Pero qué son ac-

GENIO Y ARTISTA

ciones? ¿Por qué se detenía la escuela antigua tan poco tiempo en la infancia y en la juventud, precipitándose solamente sobre los así llamados hechos y obras, y por qué se ahorrraba incluso el epílogo de Sta. Helena —y no sólo el de Sta. Helena— que en todas partes fué reducido a diez páginas, a pesar de que en él culmina una vida?

Machiavelli servía a Borgia y escribió el libro sobre el príncipe. ¿Y qué más? ¿En qué estado de ánimo servía a Borgia y en qué estado de ánimo escribió el libro sobre el príncipe? ¿Qué motivos, qué destinos, lo llevaban de un lado a otro? ¿Qué obstáculos le impidieron ser monje o sabio, o soldado y aventurero como sus amigos? Un cuadro asombroso: zorro e idealista, cínico y práctico. Y poco a poco surge de las cartas y memorias de aquellos círculos la imagen de un genio problemático; lo vemos pasar el día entero en una taberna, escribir comedias obscenas, juntar epigramas, hasta que vuelve a la noche, a su pequeña casa de campo, se cambia de ropa, enciende las luces y se pone a leer los autores griegos. De repente empieza a aclararse el carácter, el biógrafo observa con los sentidos tensos a la vida y su reproducción, y con una curiosidad productiva le sigue más tarde el lector.

Esta clase de evocaciones dependen de tres condiciones. El escritor debe estar convencido del "plan de una providencia" según Hegel, y no del "confuso montón de basuras" según Heráclito; a pesar de eso no debe sentirse limitado por ninguna reja moral, debe más bien reconocer al hombre con su contradicción y aceptarlo así; finalmente puede admitir las teorías de Carlos Marx y de sus sucesores sólo de un modo muy restringido, y debe creer más bien en la influencia decisiva del hombre genial aislado, sobre los sucesos mundiales. De estos fundamentos, que están de acuerdo con el carácter del autor y no corresponden tanto al pensamiento como al sentimiento, es el segundo el que más falta a la escuela antigua: el miedo al "endiosamiento de los héroes", como hoy suelen llamarlo, no permite ninguna descripción humanamente conmovedora; por eso yacen en todas partes figuras transformadas en héroes, es-

EMIL LUDWIG

pecialmente las celebridades nacionales, encuadrados en elegantes tomos en las bibliotecas, o moldeados en yeso y colocados encima de las mismas.

Lo que ensayan los innovadores, no puede ser tan erostrático; de lo contrario, ¿cómo se explicaría que miles de voces repiten en todos los países la fórmula que sólo por esa nueva forma de descripción, como la dominan por ejemplo Maurois y Lytton Strachey, se ha acercado humanamente una figura al corazón del lector desprevenido, mientras que hasta ahora se trataba solamente de interesar su cerebro? ¿O eran en verdad semidioses? En el prólogo de un libro sobre Bismarck leí esta frase: "Nuestro Bismarck no ha mentado nunca", y sin embargo, durante decenios no se levantó nadie que hubiera reprendido este insulto flagrante a un viejo diplomático. En los libros sobre Goethe se conocía generalmente a un Apolo alegre a quien sonreían la vida y las mujeres, luego un cortesano consciente de sus deberes, que se sacrificaba para el bienestar del país; finalmente un Júpiter armonioso que regalaba sabiduría sentado en su curul. Alrededor del 1900 era posible todavía que uno de los más célebres biógrafos de Goethe terminase su obra con esta frase trillada: "La vida más bella había encontrado el fin más bello". Generaciones enteras fueron alejadas de Goethe por ese método moral simplificador, y duró un decenio y más hasta que varias biografías descubrieran, o por lo menos formaran, al Goethe problemático, presentando al lector en vez de una estatua, una figura conmovedora.

Porque estos retratos claro-oscuros no son solamente más verídicos, sino también más interesantes, que aquellas representaciones brillantes de genios sin mancha, y por eso hablan al corazón humano. Goethe que realizó con su Winckelman la primera biografía moderna, no estaba conforme con aquellas biografías que "retocan los así llamados virtudes y defectos con un sentido de justicia hipócrita, y destruyen con esto, mucho más que la muerte, una personalidad, que puede ser imaginada únicamente en la viva unión de las condiciones opuestas". La escuela antigua intenta también, ciertamente,

GENIO Y ARTISTA

pintar luces y sombras; pero su miedo de criticar, especialmente dentro de la nación de que forma parte, ahuyenta las sombras y forma exclusivamente héroes. La figura de Bismarck, por ejemplo, fué tratada por todos sus biógrafos, con la excepción del "outsider" Klein-Hattungen, como si no hubiera habido ni un pedazo de Mefisto en él.

Y sin embargo deben presentarse las celebridades de una nación a los pueblos extraños solamente en su aspecto puramente humano; la popularidad de que en la actualidad gozan en tantos países las figuras de Disraeli, Bismarck, Goethe, es nueva y se debe a los relatos que presentan a estos grandes hombres como seres que luchan, con sus victorias y sus derrotas, con lo que aumenta la admiración para las grandes hazañas que, con todo, habían logrado. Lo que un gran hombre ha realizado en hechos y en obras puede leerse en la enciclopedia; cómo lo hizo, por qué lo hizo de tal modo y no de otro, lo que se había propuesto y la razón por qué acaso dejó de hacerlo, esto puede leerse en la biografía.

Para escribir así la historia de un alma, el autor debe haber vivido apasionadamente con su héroe. El biógrafo de la escuela antigua vivía con él en un matrimonio, que duraba mucho tiempo, el biógrafo de la nueva escuela, en un noviazgo más corto. Porque semejante estudio no es más que una pasión ardiente: entusiasmado desde la primera mirada que cambian, el enamorado asedia a su nuevo ideal excitante con todos los medios, intenta arrancarle su secreto por medio de los rasgos, gestos, cartas, de su pasado, sus debilidades, simpatías, le sigue a la sala de conferencias, a la batalla, a la vejez, a la bohordilla del poeta, lo acecha en sus monólogos, no sabe de antemano lo que hará, se olvida de su fin, trata de postergarlo, tiene apego monómano a su vida: porque como está completamente poseído por ese ser extraño, quiere poseerlo, a su vez, del todo. Debe haber llevado innumerables diálogos con él, debe haberse imaginado cien situaciones posibles, a las cuales aquel ser nunca había llegado, lo debe trasladar a otros tiempos y círculos para probar su carácter, como el dramaturgo, que necesita tantas

EMIL LUDWIG

escenas no escritas. Sólo cuando lo ha identificado perfectamente en cuerpo y alma, cuando lo ha comprendido todo y, como dice el lenguaje del amor, cuando lo ha conquistado, encuentra la tranquilidad. Y entonces empieza, a veces, a odiarlo.

Pero al mismo tiempo, por la transfiguración del espíritu, se convierte un ser que fué reproducido como caso único, igual como en la ficción, en un tipo, en el cual miles de naturalezas parecidas se encontrarán retratadas a sí mismas. La imagen de un ser humano se transforma en la alegoría de un espécimen humano y así surge, posiblemente, poco a poco, una galería de formas simbólicas del genio. Esta galería de antepasados puede obrar conjunta o separadamente; como ejemplo: los retratos de personas pueden constituir modelos para la humanidad, y especialmente para la juventud, porque enriquecen la vida, no solamente el saber. La escuela de Plutarco, que había guiado a tantos talentos hasta la grandeza, podría renovarse con los medios modernos de la investigación histórica y la psicología.

Pero siempre debe haber precedido una completa abnegación y devoción. Ni el hombre con la balanza en las manos que pesa, como un juez, el pro y el contra de los muertos, ni el creyente con la mirada elevada que permanece rezando delante de Dios, sino solamente el artista que por la magia de su ser siempre puede transformarse de nuevo, logra en horas felices este grado de unión que transmite su fuerza sugestiva enteramente al lector. Sólo el que percibe la rapsodia de su propia vida como si fuera otra extraña, sólo quien ve en su destino, por más quieto que parezca exteriormente, una alegoría de los más agitados: sólo quien se refleja siempre en la humanidad, es capaz de presentar seres humanos valiéndose de sus propios documentos y sin inventar nada.

Porque así como siente la lógica en sus días, reconocerá su profundo respeto también en los destinos extraños nada más que la lógica necesidad, y con mano cuidadosa entresacará e interpretará lo que ocurrió de los tejidos entrelazados de los caracteres en los cuales obra la mano de Dios.

Los Prematuros

No experimentan desarrollo. Coincide en ellos el comienzo y el fin, concluyen tempranamente, como si ya en este mundo quisieran decir a sus contemporáneos, a través de su obra, que sólo les es dado poco tiempo para quedarse en él. En ellos se hace evidente la descendencia del genio de los dioses; se inician con obras maestras que, en el fondo, ya no superan más.

Todos poseen algo de romántico, fantástico, que en algunos está variado con un poco de melancolía, en otros con alegría, y en otros más con una mezcla de estos dos colores fundamentales. A estos artistas, dotados y organizados por la naturaleza para desplegar sin demora todo su encanto más personal y para repetirlo solamente en el transcurso de su vida con mayor claridad, los debe abandonar pronto la naturaleza que es tan económica, para no tener que lamentar un malgasto de sus fuerzas. La repetición más allá de ciertos límites también sería prodigalidad. Por eso no se parece la muerte de tales artistas a una música de cuerdas abruptamente interrumpida, sino más bien a la última nota de un hermoso canto. El cantante guarda aún muchas bellas canciones en su pecho. No puede preocupar a la naturaleza que los oyentes no lleguen a conocerlas. De ese modo podría darse otra interpretación más sosegada, a las pesimistas palabras griegas sobre los favoritos que los dioses alejan tempranamente.

No hablemos de la perfección alcanzada paulatinamente por medio del ejercicio, los estudios y cuidados en el manejo de las armas, y comparemos únicamente lo que se ha logrado en un principio sin examen, con lo logrado más tarde con examen.

EMIL LUDWIG

Si observamos solamente la fuerza dinámica del talento en el principio y al final, entonces no son inferiores a sus últimas obras, en cuanto a expresión de melancolía patética las poesías que Byron escribió en su primera juventud, y la "Inconclusa" de Schubert o el "Chinteto de las truchas" no van por sendas distintas que las canciones anteriores; el joven Hoelderlin presenta la misma melancolía del espíritu, el joven Lenau la misma melancolía del alma a idéntica altura como en el umbral de su muerte mental. Se reconoce que Rafael (por cierto, la figura más irregular y por esta razón más difícil de representar entre los que han muerto jóvenes) no presentó en el retrato que hizo de León X, poco antes de su muerte, detalles esencialmente distintos de los del retrato de Julio II, pintado en la mitad de su vida, o del "Noviazgo de Milán" de su primer tiempo; la "Stanza Constantini" no muestra mayor profundidad si se la compara con las "Stanzas" anteriores, y aún la misma "Transfiguración" inconclusa, a pesar de su particularidad, no es indicio de sorprendentes novedades para el futuro del artista que siempre perfeccionaba su arte, tomando por ejemplo a los grandes maestros.

Mozart, compuso a los veinte años sonatas para piano, casi tan perfectas como "La flauta mágica" y la "Sinfonía Júpiter" que creó al final de su vida. La obra de Correggio y la del casi impenetrable Giorgione señalan apenas una superación fundamental, y tanto la "Familia", el "Concierto", la "Venus" y la "Madona" de Castelfranco de Giorgioni, como "Eros", "Día", "Ganymedes" y "Danae" de Correggio se hallaban a una misma altura.

Es evidente que tanto Shelley como Chopin irradiaban las emanaciones más puras de su espíritu y de su talento a la edad de veinte años; que Jorge Buechner, tal vez la fuerza dramática más genial del siglo pasado, había dicho todo cuanto tenía que decir al expirar a los veinticuatro años.

Pero ninguno de todos los que antes de los treinta o cuarenta años murieron o llegaron a la enajenación mental, parecía en su primera juventud un genio brillante, que sólo en

GENIO Y ARTISTA

el transcurso de los años y de los decenios habría desencantado a sí mismo y al mundo. Más bien parece que todos se mantenían por un corto tiempo sobre un nivel alto, sin ascenso ni descenso, presentando tanto al principio como al final la misma idea inmanente. Por eso no señalan sus últimas obras sorpresas que habría realizado una vida más larga y que tendríamos que echar de menos, apenados.

Ya sea ello causa o efecto de aquel fenómeno, lo cierto es que todos tienen también esto en común: no necesitaban aventuras o sucesos para que se desarrollase su arte, y en efecto, no habían vivido intensamente. Todos eran eróticos. Pero su pasión interna no fué excitada por los incidentes de la vida o, por lo menos, no de un modo que influenciaba su arte, tal el caso de: Mozart, Schubert, Rafael, Correggio, Hoelderlin, Buechner, Shelley; o tenían tan presente el temperamento apasionado que dió resonancia a su arte, aún sin necesidad de chocar con el mundo, como en el caso de: Byron, Giorgione, Novalis, Lenau, Chopin.

Se echarán de menos, seguramente, entre estos nombres a algunos que podrían servir de confirmación —pero no debe estar entre ellos el de Enrique de Kleist. Porque éste no fué llamado por los dioses, como aquéllos, a una edad temprana. A los 34 años empuñó un revólver que estaba cargado desde hacía mucho tiempo y cuyo gatillo hubiera podido apretar mucho más tarde. El afirmaba (para hablar en el estilo de Schopenhauer) la voluntad de vivir del modo más recio, y no pertenecía a aquel grupo en que quería colocarle su libre albedrío. Ha comprobado grandiosamente su creciente desarrollo, desde "Schroffenstein" a "Penthesilea" y el "Príncipe de Homburg", y sus fragmentos, proyectos y últimas obras, pueden llenar un mundo con dolor por tanta belleza perdida, a causa de su muerte artificiosa.

El suicidio más comprensible siempre tiene menos lógica interna que la muerte natural más incomprensible.

Las Últimas Obras

X Allá en los confines de la muerte, donde descienden las sombras y se oscurece el conocimiento, se levantan los velos y comienza un nuevo conocimiento. Se abren nuevos corredores en el final de espacios terrestres, que tal vez conducen a grandes salones llenos de una luz desconocida, y cuanto más profundo es el sentido del que parte, tanto más se vuelve hacia aquel desconocido. Es como si después de un largo desarrollo, señalara de repente un nuevo elemento, fines renovados en la edad madura.

Eso demuestra la expresión de creciente ensimismamiento en el rostro humano antes del final, o el plano sorprendente que traza el atrevido aun a último momento, y también el nuevo, asombroso giro que toma la obra del artista poco antes de su muerte.

Quien reconoce en la edad que alcanza un ser humano algo más que un "capricho insondable del destino", quien reconoce la lógica de tal suceso, descubre también lo que tiene de común el carácter de aquéllos que fallecieron a la misma edad.

El genio, al llenar las páginas de la historia, presenta el ejemplo más claro, y otra vez es el artista cuyos méritos pueden apreciarse lo más pronto a la vista de su obra.

Es absolutamente claro por qué se acaba ya en la juventud la acción de ciertos espíritus. Conservarlos por más tiempo sería un derroche de la naturaleza, porque todos esos "prematurados" empezaban desde un principio como maestros y mostraban, en el fondo, poco desarrollo. Tales naturalezas

EMIL LUDWIG

no se ven colmadas ni probadas por gran cantidad de aventuras, y ya que desde un principio se hallan en la cúspide, están a salvo de las emociones que experimentan los que buscan su forma.

Otro aspecto presenta el genio cuando se deja tiempo, cuanto anima al artista durante sesenta u ochenta años. Es como si esos hombres llevaran en sí la conciencia de una vida larga. Aquéllos dejan pluma y pincel a una edad temprana y parten perfectos. ¡Cuán lejos, en cambio, están éstos, a la edad de treinta años, de la madurez de su arte! Si se considera la mitad de su obra como un torso, se siente el deseo de obtener la mitad que falta.

Todos estos espíritus empiezan con sorprendentemente poca iniciativa y viven muy dependientes de sus predecesores, de modo que se descubre sólo más tarde "su garra". Como necesitan decenios y generaciones para alcanzar sus fines supremos, la naturaleza resulta pródiga cuando les concede lo que escatima a aquéllos: el camino largo y la experiencia múltiple. Deben pasar por delicias, turbaciones y desencantos; las amarguras, éxtasis, los placeres y las penas, alargan el camino al cual adornan. Una muerte prematura destruiría en tal caso la lógica del desarrollo. Con esta clase de hombres se deja tiempo la naturaleza y los hace llegar sólo en la edad madura a la gran reproducción de sus ideas. Lo que aquellos jóvenes crearon jugando, como por la gracia de los dioses que pronto les llamaron —aquí es conquista, conseguida penosamente. Aunque su vida sea rica en aventuras, no son naturalezas eróticas en el sentido más profundo; son demoníacas.

Sin embargo, poco antes de su muerte reconocen de pronto algo que los emociona, sorprende y oscurece. Porque la naturaleza no quiere lo acabado, creado por el hombre; si lo soporta por un tiempo, muestra después a su instrumento, el artista, poco antes de que lo despida, que más allá de su perfección empieza otra serie, muchas series, que le parecerán to-

GENIO Y ARTISTA

talmente extrañas. Sin embargo, apenas las ve, ya piensa que sólo en ellas empieza la verdad.

Estos momentos metafísicos explican quizás por qué los más grandes artistas de la historia toman en la edad madura, poco antes del fin, un nuevo giro. En estos ancianos se eleva algo desconocido que se evidencia en sus últimas obras. Ocurre lo extraordinario: los maestros rompen al final del camino su propia forma. La forma se deshace, poco antes que el maestro.

I I

He aquí a Miguel Angel trabajando en su gran estudio desmantelado. ¿Lo domina aún el gran dolor, la tempestad demoníaca? Tiene casi noventa años. Ahora lo cortejan: el duque de Florencia lo solicita por intermedio de Vasari, el rey Francisco lo atrae con promesas, la república de Venecia, el Gran Sultán de los turcos, lo invitan. Pero él hace grabar en el reverso de la medalla que acuñan con su imagen, a un anciano ciego apoyado en un bastón, guiado solamente por un perro en un camino pedregoso. Declina todas las proposiciones, se queda en Roma, pero no por decrepitud; en Roma, donde lo desprecia el nuevo Papa, donde está rodeado de enemigos. ¿Qué ocurre en sus adentros?

Su última obra en mármol. ¿Se ha vuelto piadoso al pasar de los ochenta años? Igual a Edipo que fué a Kolonos, sale el viejísimo Miguel Angel de Roma y se dirige a las montañas, visita a los ermitaños. Hace una peregrinación a la casa de la Virgen. ¿No era un extraño para la Iglesia durante toda su larga vida? ¿Descansó su mano al pintar la Trinidad, antes de haber colocado en el fondo unos combatientes desnudos? ¿No había pintado a Cristo como a un triunfador desnudo, cuando ya era casi un anciano? ¿Qué está esculpiendo ahora?

Está realizando el "Descendimiento de la Cruz" para su

EMIL LUDWIG

propio sepulcro. Ya como joven había creado la "Pietà". Todo era lírico en aquel entonces, retenido, flúido, redondo, el espíritu antiguo rodeaba aún al artista. Ahora todo es agudo, duro, cruel. Los miembros de Cristo están quebrados, una pierna se arrastra, los dedos se crispan, la cabeza cae sobre el hombro, en duros pliegues caen las ropas. Ocho decenios quedó imperturbable este hombre, su espíritu obraba con la firmeza del poder. Esta obra es ahora su última palabra, y esta palabra es: misericordia.

Y, sin embargo, conserva aún su salvajismo antiguo. Se observan venas negras en el mármol, las que indicarían que Miguel Angel destrozó voluntariamente su obra. Al mismo tiempo hizo otro Cristo sobre el que se levanta una figura. Aquella obra está inconclusa y averiada, tal vez por él mismo, ésta ha desaparecido, está quebrada, perdida; las últimas obras de Miguel Angel: un epigrama.

Otro epigrama abarca una vez más su vida y su obra: deja la cúpula más grande del mundo sin terminar, abierta. Esto es Miguel Angel.

No podía permanecer más entre los hombres. El anciano anhelaba masas inmensas. Ya no soñaba más con miembros, con paredes, sino con arcos, columnas, cúpulas. Y se hace notar esta otra mutación de la vejez: el plástico atado a las medidas y el pintor atado a las superficies, se ensanchan, convirtiéndose en el más desmedido de los arquitectos. Se dice que aspiraba desde hacía treinta años a realizar las grandes construcciones. Pero no se dice que es simbólico el que tan sólo como anciano vió cumplido su deseo. Contaba más de setenta años cuando se le confiaban los dos planos más importantes de Roma y del mundo: reconstruir el Capitolio y cerrar aquella cúpula de la Catedral, en la que Rafael y San Gallo habían atentado durante más de una generación contra los planos de Bramante.

Pero él tampoco podía continuar la idea de Bramante. Su posición frente a éste era la misma de Beethoven frente a Mozart. Aunque reanudó la construcción central, y no tuvo

GENIO Y ARTISTA

la culpa de que hubiera sido chapuceada, cambió, sin embargo, toda la cúpula, autoritariamente, fiel al modo de ser que revelaba cuando modelaba. La parte demoníaca dominaba la naturaleza apolínea del primer maestro. En vez de colocar un tambor alto debajo de una cúpula chata, conforme a los planos de aquél, en vez de una corona de pilares, no oprimida por ninguna carga, en vez de una cúpula como la del Pantheon, todo flotando, todo girando, creó el sombrío temperamento del anciano todo lo contrario. Hizo partir de un pequeño tambor dieciséis espolones gris acero, para sostener una cúpula férrea, inmóvil. Es grave todo lo que debería flotar. Lo que estaba libre, fué convertido en punto de apoyo para la carga más pesada.

Y edificó durante diecisiete años. Pero no pudo terminar lo que anhelaba con toda el alma: la cúpula misma. De casi todas las obras principales de Miguel Angel han quedado fragmentos, y lo que quería terminar, no quedó más que torso, contra la voluntad del maestro. Esta cúpula tampoco pudo cerrarse mientras respiraba su maestro. Esta cúpula también es su última palabra. Y también esta palabra es: misericordia.

I I I

Como un palacio al lado de un castillo: así es Ticiano al lado de Miguel Angel. Había alcanzado un poder como ningún otro artista antes o después; la república junto a la cual florecía, su cabeza monumental, el brillo de los colores fuertes en los que envolvía a todos los dioses con sus amadas y, sin diferenciar, en el momento oportuno, también a los santos, el resplandor de cientos de cuerpos femeninos: todo lo ilumina como un fuego terrestre. Y hasta en edad ganó a todos los artistas de la historia. Pues rozaba el centenario.

Pero cuando había pasado los noventa años, experimentó él también repentinamente aquella incertidumbre. Pierde

EMIL LUDWIG

el fundamento que había preparado durante tres generaciones, para sí mismo y para los demás. El Ticiano de noventa y cinco años empieza a negar su obra maestra.

Es conocido el nuevo rumbo que tomó. La gran "Magdalena" ya era un anuncio del barroco. Pero ahora pinta la "Anunciación" de San Salvador —y se acaba todo el esplendor de sus colores. Empalidece todo cuanto antes ardía, de improviso cae la luz sobre la Virgen, sus facciones son hinchadas, en vez de un dibujo nítido, como hasta ahora, véñse de pronto sombras anchas y una luz extendida pintada a grandes pinceladas. Es muy simplista lo que algunos investigadores dicen: su vista se ha debilitado. Esto es, a lo sumo, exacto. Desde un punto de vista humano y del destino, ¿no significaría verdaderamente otra cosa el que el Ticiano casi centenario empieza de repente a perderse en quebrantamientos, a evitar el cuerpo desnudo, buscar la penumbra y extrañas luces oprimidas, aquel mismo Ticiano que había hecho brillar la carne y las telas en su creación más barroca?

Los jóvenes empezaban a murmurar; ya no comprendían al maestro. Entonces firmó debajo del cuadro muy nítidamente su "Titianus" y al lado dos veces: "fecit!" "fecit!"; esto significaba: ¡Silencio! ¡Silencio! yo lo sé mejor.

Cuanto más se eleva en el último e impenetrable decenio, tanto más oscuro y conmovido se vuelve su sentido. Nos asustan sus últimos dos cuadros. La coronación de Espinas. Ya la había pintado quince años antes, idéntica en la agrupación de las cuatro figuras, en la actitud de Cristo, en los escalones; ahora parece una repetición. En verdad se ha producido un cambio completo. El primero parece un cuadro de adolescente al lado del segundo, aunque también es obra de un septuagenario. Pero entonces todo era claro, definido, la luz del día iluminaba al grupo. Ahora arden lentamente extrañas antorchas en el interior de la sala, en el fondo se extiende la penumbra. Uno de los soldados está vestido de terciopelo en el cual se refleja la luz. Cristo desaparece en medio del conjunto, y otra vez con el rostro inflado. El si-

GENIO Y ARTISTA

lencio envuelve ahora el suceso. De todos los ángulos surgen secretos. Y todo eso por las antorchas llameantes. El cuadro ya es un Rembrandt.

Y luego, después que hubo terminado un cuadro de Felipe en el Prado, empieza su última obra y hace lo que había hecho Miguel Angel al final y también Mozart; trabaja para su sepulcro y pinta la Pietá. Todo está apagado. Sólo Magdalena tiene, en el primer plano aún el pathos del gesto ticiano, su traje de terciopelo verde es también del tono del tiempo mediano del maestro. Toda la escena está situada dentro de una arquitectura desconocida, con figuras e inscripciones raras. Toda la luz está concentrada en el oro de un nicho, pero no es el oro radiante de Ticiano, es un oro verdoso que reluce desde la oscuridad. Fénix está flotando en la bóveda superior, baja un ángel, con una antorcha, todo es incierto y espantoso.

Esta es la última obra, llena de un ambiente del más allá, creada por un hombre que el tiempo en este mundo no era capaz de derribar. Porque incluso cuando ya había alcanzado los cien años, hacía falta un elemento feroz y repentino para vencerlo. Murió de la peste.

I V

En el mismo año en que murió Miguel Angel, unas pocas semanas después, nació Shakespeare. Aunque se llame a eso una casualidad, no deja de impresionar. Aunque los espíritus no se parecían, no se puede menos que pensar que la naturaleza crea en seguida el sustituto para lo perdido.

Aquellos maestros italianos producían sin cesar, empleaban sus fuerzas hasta el extremo —aún a los noventa, a los cien años. Querían decir su última palabra. Shakespeare, menos unido a su arte que aquéllos, Shakespeare, que también hubiera podido hacer guerras o descubrir nuevos continentes en vez de escribir obras, abandona su arte como una ocupación

EMIL LUDWIG

o un empleo y se retira a los cincuenta años. Siempre le había cautivado el mundo, mucho más que la literatura. Abandonó la pluma cuando el mundo ya no lo atraía más. Ese gran hombre volvió a su terruño, a la naturaleza, ¿cómo iba a seguir escribiendo? Obras de teatro se escriben para ser representadas, se decía a sí mismo. Hacia años ya que se había retirado como actor —eso le causaba menos dificultades todavía, porque interiormente no se había sentido ligado al arte interpretativo.

Este decrecimiento se expresa en sus tres últimas obras. Lo que parece sumamente extraño era sumamente necesario: las obras se vuelven más ligeras, los personajes menos definidos —pero desde la profundidad surge algo fabuloso: la alegría, el encantamiento, los fantasmas.

Tales elementos no predominaban en ninguna de sus obras anteriores. Se inicia la reconciliación con el mundo de uno que lo ve ahora más que antes desde arriba, y que se escapará muy pronto de él. Se manifiestan un concepto más amplio y una sonrisa. Un inmenso cariño por las mujeres se expresa en la figura de Cimbeline, aunque las últimas piezas están todavía llenas de desprecio para ellas. El idilio habla del anhelo del poeta, de abandonar una lucha que hasta entonces no se había cansado de representar. La alegría en "Noche de Epifanía" es más madura que aquélla de "El sueño de una noche de verano". Hermione, en contraste con el protagonista de la novela, no se muere. La melancolía despliega suaves sombras. El poeta quiere irse lejos. Su obra se torna toda música.

Entonces hace un último esfuerzo para formar una vez más al mundo. Pero ya se le ha escapado su espíritu y tan completamente, que se pone a poetizar, lo que nunca había poetizado antes: habla del mundo en una parábola fabulosa, él que siempre disfrazaba la parábola describiendo el verdadero mundo. Su última creación, aunque de severidad dramática en sumo grado, es, sin embargo, más fantástica que ninguna anterior. Shakespeare se ha vuelto hechicero, metafísico.

GENIO Y ARTISTA

Pues, en "La Tempestad" —en esa obra de circunstancia apropiada para un casamiento en la corte— reproduce por primera y única vez los tipos de la humanidad. Aquí está él mismo, el centro, Próspero. Le han hecho injusticia como a todos los héroes de sus últimas obras. Están reunidos en Próspero el desprecio para la humanidad y el cariño a la naturaleza, los elementos de un hombre que parte voluntariamente del gran mundo. Mucho más que Hamlet, por lo menos para una época más madura, es ésta la imagen del poeta: el hechicero sin varita mágica, el genio, Próspero. Los elementos le sirven y, sin embargo, quiere librarse de ellos.

—¡Mi querido Ariel! Sí, te voy a echar de menos,—
pero ¡debes tener tu libertad!...
Es mi deber. Luego —¡a los elementos!
¡Que seas libre, y adiós!

Todos los artistas pierden al final el genio; éste se retira del moribundo y toma posesión de otro cuerpo. Este es el único que despide a su genio de un modo verdaderamente majestuoso:

Abjuro ahora este arte mágico gris,
y cuando habré pedido, como hago ahora,
la música celestial,
entonces rompo mi varita,
la entierro muchas brazas bajo tierra,
y más hondo que jamás plomada haya investigado,
voy a ahogar mi libro.

Pero —es como si se abalanzasen los elementos detrás de un Dios que se va— ocurre lo inaudito: al mismo tiempo estalla un incendio en el Globe Theatre en el cual había actuado por decenios, y con el teatro desaparecen todos los manuscritos del autor.

V

Todavía está delante del caballete, todavía está el espejo sujeto en éste, todavía se retrata a sí mismo. Ya no están las bellas corazas y puñales, las cintas, estrellas, las plumas con las que durante tanto tiempo se había adornado —ahora que se había retirado del escenario del mundo, pobre, viejo y altanero pero lleno de ternura —ha enterrado al hijo, y un día, él mismo había enterrado también a Saskia— pero, a pesar de todo, Rembrandt sigue en su puesto y pinta su imagen reflejada. Es el último, son los últimos de la serie de aquellos ochenta cuadros en los cuales se había reproducido a sí mismo. Quizás puede osarse decir que al final, Rembrandt recorre el camino opuesto al seguido por Ticiano. Mientras que éste disolvió en luz el color al cual había servido durante ochenta años, que había dominado durante ochenta años, —Rembrandt, que casi durante cincuenta años había pintado únicamente la luz, se dedica ahora más que nunca al color. Solamente en las pinceladas gruesas se asemejan los últimos cuadros de Rembrandt y de Ticiano. Las líneas quedan toscamente una al lado de la otra, la superficie se vuelve, efectivamente, granulosa. El todo desprende vapores. De repente, muchas cosas resultan más chillonas, disminuye el número de figuras, apenas queda un paisaje.

Saulo, vestido de color borra de vino, está sentado delante de David y se seca una lágrima con la cortina pesada: algo visionario. Hasta lo sexual se torna espiritual en este anciano. Solamente pone la manaza del holandés sobre el pecho de la novia judía. Entonces los colores brillan, rojo vivo la mujer, verde oro el brazo adornado del hombre, granate y coral al lado, verde oliva y carmesí; todo parece verdaderamente esmaltado como nada en obras anteriores.

Después se ha pintado cinco veces más. Una vez como pintor. Es el único autorretrato en el cual alude a su oficio. El

GENIO Y ARTISTA

viejo abrigo de piel que le habían dejado los acreedores, y la gorra blanca, forman el marco que antes había brillado tantas veces. En el último autorretrato surge de la sombra, al lado del suyo, otro rostro. Se ha dicho que es un busto. Pero es el "daimon" de Rembrandt, y le sonríe burlescamente.

El último cuadro de todos resume una vez más la transformación oscura de esta vejez y supera tal vez a todas las escenas que había creado anteriormente.

En esa obra puede observarse la transformación, lo mismo que frente al último Ticiano, por la comparación con el mismo objeto formado anteriormente. Rembrandt había grabado treinta años atrás el "Hijo Pródigo". Todo era movimiento, drama: ahí iban los dos, el anciano y el hijo, a su encuentro; había una escalera, un sirviente traía ropas —todo tal como el pintor lo había leído en las Escrituras.

Ahora interviene un elemento musical en este suceso. Como Rembrandt, a los casi setenta años —un desterrado que desea volver— ha llegado a comprender el sentido profundo de la escena— pinta al padre como ciego, lo hace palpar con todos sus dedos, diez inolvidables dedos transparentes, a ese su hijo que es carne de su carne. El hijo se parece a un presidiario afeitado y ahora también está como ciego, pues hunde sus ojos en el traje del padre. Nada es dramático, todo es visionario, un momento entumecido. En el fondo surge la cabeza de una mujer; en un lado está, de pie, un peregrino que se parece a un mago. Están inmóviles, son nada más que testigos. Los colores aplicados gruesamente se entremezclan, rojizos, verdes esmeralda, dorados. Pero a través de todo chilla el rojo ladrillo del traje del padre y del peregrino, sin adorno, sin ribetes; resuena a través del cuadro, resuena a través de los corazones, del que vuelve y de su padre: ¡Misericordia!

V I

La dificultad que ha de vencer al artista que intenta decir con la ayuda de piedras, colores, palabras, lo que brota en su interior, la necesidad de circunscribir, que oprime a todas las artes, no existen para una sola forma del arte. En la música se simplifican por eso también los problemas estéticos y aún lo presente resulta más claro.

Beethoven forzaba el todo, poco antes del fin. Es como si su sordera hubiera sido una suerte para él, porque al no oír más las voces del mundo, a las que nunca había escuchado, su atrevimiento se podía desatar del todo, y como no oía más lo que escribió, se acabó toda traba material. Mientras que un bloque puede resistir, mientras que en otro tiempo la realización del sueño de un arquitecto necesitaba decenios y aun el anciano no vió concluído lo que el joven ya había vislumbreado, reina en este campo la libertad suprema. Este artista ya no chocaba contra el límite de lo realizable. Parecía copiar únicamente lo que oía desde adentro. Colocó seis palabras sobre su escritorio: —Yo soy lo que hay aquí.

Una vez dijo un violoncelista: "Esta parte no suena". Beethoven le gritó: "¡Debe sonar!" Esta era la respuesta con la que el genio se calmaba a sí mismo las pocas veces que se acordaba de instrumentistas y cantores. ¡Debe sonar! Las últimas sonatas, cuartetos, sinfonías, la Misa: todo desde más o menos el opus 110, parecía a veces casi imposible de ser tocado o cantado: con esto desbarató todas las medidas, más indómito aún que Miguel Angel: quería que todo lo fútil se volatilizase.

El gran concierto en mi mayor, el grandioso opus 111 —"El nuevo Testamento" como lo llamara Buelow— arrasa con todas las reglas de la frase y la forma; siguieron las encantadoras sonatas para violoncelo y después, las que escribió al mismo tiempo: La Misa solemnis y la Novena Sinfonía.

GENIO Y ARTISTA

Antes todo era palpable, compacto. Ahora —y sobre todo en los últimos cuartetos— todo se ha vuelto transparente. Como si carecieran completamente de formas, pasan como fantasías sobre temas indecibles, como montados en espirales. Luego vienen los largos recitativos, como si los mismos instrumentos quisieran hablar. Pero al final canta una voz humana y la sinfonía se eleva al coro. Un rugido en todas partes, una voluntad de libertarse, tempestuosa, para que no sea demasiado tarde, prevalece en todas estas últimas obras, como ocurre con los ríos en la primavera. Aquí se rompe de veras el hielo, el anciano sordo se parece a un adolescente, no al joven Beethoven: a un joven imaginario, demoníaco.

La última música de cámara (opus 135 en do mayor) es cabalmente un drama. La danza macabra, el Vivace, luego repentinamente un lento de cuarenta y cinco compases; la despedida. Pero todavía coloca un encabezamiento al final con las palabras escritas por su mano: La resolución tomada con grandes sacrificios. Y sobre los temas escribe: "¿Tiene que ser? ¡Debe ser!"

Estaba de pie en su habitación sin silla, sufriendo de hipocondría, dolorido, engañado, completamente solo, y escribía. Hizo planes y empezó a hacer esbozos: una tercera misa, un requiem, el oratorio, la décima sinfonía. "Esta sinfonía debe unir la tierra y el cielo; en la primera parte ha de representar una fiesta de Baco, en la segunda otra de la cristiandad, y en el final una reconciliación."

Al escuchar la séptima sinfonía que, a veces, parece disolverse en aire, en levedad, y al recordar a ese hombre pesado cuya alma estaba vinculada con lo dionisiaco, todo nos conmueve doblemente. El genio se nos presenta, pocos días antes de su muerte, haciendo proyectos que evocan un nuevo arte.

Beethoven quiere —él también— que sus últimas obras sean consideradas en un sentido "completamente religioso". Y poco antes de su fin anota estas palabras: "Aunque he escrito mucho, lo creado es igual a nulo. Mi mirada estaba dirigida hacia arriba, pero el hombre está obligado a bajarla."

VII

En todos estos maestros despertaba una inquietud al acercarse su fin. Querían decir su última palabra, la buscaban, balbuceando, y cuando llegaba a sus labios, apagóse la luz de sus ojos y se fueron para siempre. Ya estaban en el umbral, ya miraban a otro mundo y veían cosas que no pueden formarse, y, sin embargo, les empujó la voluntad innata a levantar la mano caída para una nueva creación. Diluían esas cosas en fragmentos, proyectos, obras extraordinarias, buscando nuevas formas, como sonámbulos. Viejísimo creó Miguel Ángel aún la cúpula y otras obras, Ticiano la imagen para su sepulcro y prematuramente viejo dejó Beethoven su sinfonía y misa inconclusas. Al partir dejaron estas obras postreras en el comienzo de nuevos caminos.

Rembrandt insinuaba: "Siento una sabiduría superior", Shakespeare decía en su última creación: "El drama debe evolucionar hacia un estilo superior". Y muchos, entre los cuales se citan a estos maestros sólo a guisa de ejemplo, confirmaron, al llegar a la vejez, con su arte, ese extraño cambio. Se fueron, inseguros.

Uno solo parece haber sido excepción de esa ley, porque alcanzó en vida la perfección. Al final permaneció un breve tiempo quieto, esperando el suave golpe que aún debía alcanzar al cuerpo. Goethe, en verdad había terminado su obra, antes de que la deidad terminara su obra en él. El cambio que se produce en la vejez debe tener un carácter distinto en el interior de semejantes organismos. No asusta ni a él ni a nosotros, no refuta nada de lo anterior; como que ese espíritu no ha cambiado nunca de repente, sino siempre paulatinamente. El cambio significa en este caso un rejuvenecimiento.

A los setenta años brotó en él una nueva juventud. Escribió un nuevo tomo de poesías que aventaja en lozanía a más

GENIO Y ARTISTA

de una de sus obras escritas a los veinte años. Al mismo tiempo vuelve a escribir en un estilo épico, y comienza los "Años de viaje." A los setenta y cinco años escribe la gran novela. Recopila los estudios efectuados en varios decenios sobre la vista y los colores. A los ochenta escribe los últimos capítulos. Entre los setenta y cuatro y los ochenta y dos años concibe y realiza toda la segunda parte del "Fausto". Y todo eso lo reanuda después de largas pausas, con nuevas energías. Cuando escribió, el 30 de julio de 1831 al pie del chorus mysticus la palabra: "Finis", parecía que una mano invisible estampase ese mismo "Finis" al término de su camino. Tomó un sobre grande, lo lacró personalmente, para no ceder a la tentación de modificar de nuevo la obra a la cual había dedicado sesenta años. Y cuando, no obstante, rompió el sello dos meses antes de su muerte "para acentuar ciertos motivos principales", dejó, sin embargo, la obra tal como estaba.

Es seguro que al final no arraigaba en él ninguna convicción tan profundamente como aquélla del valor simbólico de las cosas. Esto puede verse en las últimas manifestaciones de su espíritu, no solamente en aquel chorus mysticus, sino también en las últimas cartas y al final de la "Teoría de los colores". En la última frase del último tomo de las obras póstumas, donde habla de una concha doble, la lepaté, pondera al que podría observar, a través del microscopio, el momento de la formación de la misma: —"Debido a que conforme a mi modo de investigar, saber y gozar, puedo atenerme únicamente a símbolos, estas criaturas pertenecen a los sagrarios que siempre tengo presentes, como ídolos..."

Todo lo que este anciano tocaba, se rejuvenecía y se aclaraba. ¿Era esto ya el reflejo del otro mundo al cual se acercaba? Es igual como si se mira el cielo radiante a través de un ópalo, sin poder saber si estos juegos de colores provienen del cielo o del ópalo. El espacio intermediario le era completamente familiar poco antes de alejarse; la muerte no era más que una transición, la conocía desde hacía mucho tiempo.

Siempre es el genio el que vive más cerca de la muerte.

EMIL LUDWIG

Su presentimiento de la muerte es tan cierto, se siente continuamente tan acompañado por este espíritu, como el hombre común sólo se siente acompañado por los espíritus vitales. En el fondo significa toda obra creada por el artista un acercamiento a la muerte, quiere decir: a la perfección. Se podría preguntar: ¿cómo puede seguir viviendo aquél que creó lo perfecto? ¿No le es esto tan vedado al hombre como mirar lo perfecto?

Aquel cambio que los maestros experimentan en la vejez y aquel modo de desechar, con su última obra, todas sus creaciones anteriores: ¿no significan justamente que han comprendido que allá, al final de los espacios terrestres, empiezan caminos nuevos, siempre nuevos, que terminan tal vez en grandes salas llenas de una luz desconocida?

Sobre la Muerte de los Grandes Hombres

En aquel punto de nuestro camino, donde el semicírculo que todos describen de tierra a tierra, se inclina a su fin, y ya no queda sino la mínima parte, parece la fuerza vital de cada uno concentrarse en una expresión, susceptible de interpretaciones más profundas que las que el fisiólogo reconoce a los documentos del moribundo.

A nadie se le conoce totalmente antes de su muerte. La edad y las circunstancias en que se produce su deceso, suelen ser significativas para el modo de ser del finado.

Mientras el conocimiento aún sigue activo y, —sea por inteligencia o representación, por miedo a la muerte o por la voluntad de vivir—, mantiene inalterado el espíritu y el porte, ya empiezan las facciones del rostro —ellas solas— aún entonces traidoras de inclinaciones ocultas o precursoras de incidentes venideros, a transformarse, a desmaterializarse, a profundizarse y espiritualizarse.

La mascarilla que luego se hace, evidencia esta última evolución, al llegar su final, y quien la compara con los últimos retratos del viviente, queda asombrado por el cambio prodigioso. Se presentan entonces cosas que antes permanecían ocultas o solamente insinuadas, y se encuentran parecidos entre Lorenzo de Médicis y Beethoven, entre Napoleón y Goethe, por encima de lo imposible.

Pero el lenguaje incurre aquí en una contradicción irónica, pues justamente cuando caen todas las máscaras que el espíritu florescente ha sabido formar y mantener, cuando el hombre ha quedado sin posibilidad de proseguir su juego, se

EMIL LUDWIG

habla de la mascarilla del muerto, y sólo pocas veces se ha hablado de la máscara del viviente.

* * *

Los grandes hombres, los especímenes superiores del género, que pueden pasar por paradigmas, suministran al observador también en este instante en que comparten el destino general, unos signos e indicios que conducen hacia lo general. Por eso rodean los contemporáneos el lecho mortuario de un hombre grande con una especie de curiosidad tímida y esperan de sus últimos movimientos —cuando este ser que desde un principio se hallaba más cerca de los dioses que el hombre común, declina lentamente hacia lo desconocido—, que permitan atrapar una pequeña revelación o ver levantado siquiera un pedacito del velo.

Otrora, cuando la historia y la biografía no eran críticas y detalladas y cuando los medios de comunicación no habían alcanzado aún la elasticidad técnica de hoy en día, se perdían fácilmente los informes de los pocos testigos oculares en apreciaciones místicas. La fantasía de la posteridad que convertía los héroes rápidamente en dioses y a los artistas en magos, inventó palabras de moribundos de una concisión como sólo puede formarla la anécdota, pero jamás la vida.

Buddha y Cristo dieron en sus últimas palabras verdaderamente un extracto de su respectiva personalidad. Del mundo antiguo es Plutarco quien más reveló. Pericles resumió el sentido y el valor de su vida por último en estas palabras: "Ningún ateniense jamás ha llevado luto por mí", pero Alcibiades soñó en la noche antes de su muerte que una cortesana tenía su cabeza en su falda, que lo pintó como a una mujer y que él llevaba las ropas de la cortesana.

Los poetas y dramaturgos perfeccionan este modo de caracterizar a los hombres grandes en su hora mortuoria y, a veces, ponen en la boca del héroe moribundo las palabras exactas de la tradición: —"¿Brutus, tú también? ¡Entonces, mue-

GENIO Y ARTISTA

ra César!" Es completamente innatural y artificioso que el héroe muera conforme a un programa. "Con el presentimiento de suerte tan grande" . . . y "the rest is silence": en tales palabras póstumas se resumen de nuevo los caracteres de Fausto y Hamlet.

Es estéril e injusto deplorar, en un afán romántico, el reportaje amplio de los tiempos nuevos aduciendo que detiene la formación de tradiciones, que conducen de fantasía en fantasía. No la detiene. Lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que ya a los treinta años de la gran revolución, un poeta dramatizó la muerte de Dantón, intercalando en su obra literalmente algunas versiones taquigráficas de las sesiones del Convento. Los informes de los periódicos contemporáneos no son capaces de suprimir la inclinación de la posteridad de transformar todo en mitología, y a pesar de los informes autorizados, transformó el pueblo alemán las últimas palabras de Goethe en una fábula.

En cambio, nos permiten estos documentos modernos, a menudo, conocer lo más inmediato a través de las últimas palabras que han realmente sido pronunciadas por labios palidecidos, porque en ellos se refleja preocupación o alegría, serenidad o miedo; la humanidad de un gran espíritu se refleja en ellas de un modo más conmovedor que en las anécdotas estilizadas, aunque estas interpreten de la manera más encantadora su modo de ser. Por sus últimas palabras, conócese lo que más quería y lo que deseaba realizar todavía. "Porque al final de la vida se le ocurren al espíritu sereno pensamientos hasta entonces inimaginables; son como "daimones" felices que se asientan brillantemente en las cimas del pasado." Se ve entonces, si es que se busca siempre el hombre al indagar en todos los tronos y en todos los talleres, que tales palabras sencillas tienen más importancia que el "pathos", cuyo manto de brocato coloca la nación aún en la hora de la muerte en los hombros de su héroe.

Claro está que no se debe pensar en aquéllos que tenían excesivamente poco, ni en aquéllos que tenían demasiado tiem-

EMIL LUDWIG

po para reflexionar. Gustavo Adolfo que fué muerto de un tiro luchando en una batalla, o Wallenstein, a quien asesinaron mientras dormía, hacen justamente, a causa de que murieron callados, un comentario de su vida, más elocuente que una última palabra que no les fué dado pronunciar. Y también Aretino, el más desalmado de los panfletistas, el sátiro del renacimiento, no hubiera podido encontrar una palabra de despedida de un efecto más drástico que su última hora, cuando en medio de un festín, al contar riendo una obscenidad, se cayó inesperadamente, muerto, de la silla.

Lo que dicen aquellos hombres que conocen con anticipación la hora exacta de su muerte, reyes, tiranos, revolucionarios, condenados a morir decapitados o fusilados, es preparado conforme a un programa, igual que en el teatro, como que literalmente ofrecen al mundo un espectáculo. En estos casos son también los pequeños rasgos involuntarios los que conmueven: como por ejemplo, el rey Carlos, que luego de su discurso de despedida bien meditado, colocó su cabeza sobre el tajo y, acostumbrado a ordenar, dió él mismo, instintivamente, la señal de bajar el hacha sobre el cuello de encaje. Los suicidas también conocen con anticipación la hora de su muerte, pero la historia demuestra que son rarísimos los casos de que el genio se suicide, y jamás lo hace por otra razón que la de querer escapar a la mayor ignominia y al cautiverio (el caso de Brutus) o para encontrar la última y única salida de sentimientos y pensamientos muy enredados (el caso de Safo o de Empédocles). Es como si la acrecentada fuerza vital de los hombres extraordinarios pudiese ser destrozada únicamente por el destino. La actitud de Kleist, explicable quizás por su amargura extática, no deja de ser casi única.

* * *

La muerte de los grandes hombres, los caracteriza, aunque desaparezcan por una muerte natural. Determinadas palabras de su época cumbre, permiten casi predecir, si mori-

GENIO Y ARTISTA

rán con pleno conocimiento, durmiendo o afiebrados. Los así llamados hijos de la fortuna —un material del cual casi jamás se ha formado un gran hombre— como por ejemplo, León X, pasan a la otra vida durmiendo y llegan, como Ulises, llevados por una ola hasta la orilla de su patria.

Napoleón estaba afiebrado. Ofreció el espectáculo más extraordinario. Ese carácter doble murió tan racionalista como soñador, tan positivo como arrebatado, tan fantástico como virilmente sobrio, verdaderamente como en el escenario. Son informes críticos, reconocidos por la ciencia, y no combinaciones alegóricas, los que transmiten con seguridad sus últimas palabras. Primero una despedida solemne en su lecho mortuario, hablando el emperador mal comprendido como Talma: "He tratado con justicia a todas las enseñanzas fundamentales... ¡Guardad fidelidad a la gloria que conquistamos!..." etc. Luego, cuando sube la fiebre, llama el inconsciente a sus generales, ¡a los viejos!, no a aquéllos de una época dudosa: "Dessaix, Massena, ah... ah... la victoria se inclina hacia nosotros. ¡Apresúrense, no den tregua al ataque... Francia... en armas... cabeza del ejército!" Jamás podrá poeta alguno superar estas últimas palabras.

También deliraba Lord Byron que se sentía "segundo" en el tiempo de Napoleón, príncipe en el otro hemisferio. Del caos de las cien figuras que había rozado, poseído, destrozado, elevado —surgen las dos personas que más había amado, y delirando grita al fiel sirviente: —"Mi querida Ada, llévale mi bendición a ella y a mi hermana Augusta... mi hija, mi hermana, tú sabes todo"... y por último susurra el aventurero melancólico: "Ahora debo dormir..." ¿Dicen estas tres palabras históricas menos que las ficticias de Hamlet?

El gran Federico revela, aun al final, misantropía, sentido del deber y consideración; quiere ser enterrado cerca de sus galgos blancos, y dos días antes de su muerte, pide el rey disculpas a sus secretarios; les dice que no tienen tiempo que

EMIL LUDWIG

perder y que deberán venir a las cuatro de la mañana siguiente. Federico no tiene fiebre, trabaja. Pero de su última visión habla en el idioma del corazón, y tienen doble sentido maravilloso las últimas palabras del general y filósofo: "—La montagne est passée... nous irons mieux..."

* * *

Tenía casi noventa años Miguel Angel, cuando estaba en su estudio frío, el cincel incansable en su diestra, frente al propio monumento fúnebre que él mismo creó... Era de noche, llevaba una vela de sebo sobre la gorra. Vasari da como razón el insomnio, los estetas creen que realizó estudios de luz. Nosotros vemos como una visión al escultor más grande, pocos días antes de su fin. Un alumno encuentra al anciano vagando por el jardín, bajo la lluvia. "¿Qué puedo hacer? No encuentro tranquilidad en ninguna parte." Y se sienta durante tres noches frente a la estufa y mira al fuego. Después parte para siempre.

Su hermano, a través de los siglos, demoníaco y solitario como él —Beethoven, prueba esta doble condición una vez más en las circunstancias de su fin. En el campo se había empeorado su estado, vuelve a su casa, sobre un carro lechero como él —Beethoven, prueba esta doble condición una vez más apartado. El sobrino a quien manda a buscar un tercer médico —el mismo sobrino por el que se preocupaba desde hacía unos decenios— pasa el encargo a un camarero, el camarero lo olvida, y sólo después de tres días recibe Beethoven finalmente asistencia médica. Mientras traza enormes proyectos y esbozos para obras que significan un nuevo arte, lo operan cinco veces. Luego empieza una lucha con la muerte que dura dos días con sus respectivas noches. Y entre truenos, granizo, nieve y relámpagos, se extingue, en una tormenta de primavera, la vida de Beethoven.

Los espíritus que siempre anhelaban la claridad, también la alcanzaron; mueren sin dolor, tranquilos, son buenos

GENIO Y ARTISTA

y es como si pasaran nadando al otro lado. Dan la impresión de haber depuesto todo cuanto los distinguía y hablan el idioma de los sabios o de los niños. Goethe jamás exclamó: "¡Más luz!" Quizás lo hubiera dicho si hubiese muerto a los veinte años y no a los ochenta. Hizo levantar las cortinas para que entrase más luz a la habitación, y estaba cómodamente recostado en su sillón. Entonces habló como en sueños: "Ved la bella cabeza de mujer con bucles negros, un maravilloso colorido sobre fondo oscuro..." Por último acarició la cabeza de Otilia y dijo sonriente: "Ven, hijita, y dame tu manita."

Ahora se puede elegir a gusto, ya que estas últimas palabras han sido oficialmente confirmadas, entre aquel mito según el que murió con un grito titánico, y estas pequeñas palabras dulces, en las cuales, el espíritu se deshace como una delicada arabesca.

Pero los espíritus escépticos mueren como Wieland, cuyas últimas palabras (habladas en inglés) fueron, según confirma el mismo Goethe: "To be or not to be, that is the question".

Schopenhauer dijo en la última conversación de la que tenemos referencias, dos días antes de su muerte, respecto a un filósofo novel: "Hay filósofos de todas clases, abstractos y concretos, teóricos y prácticos: pero éste es insoportable!" Escondía dinero y títulos en lugares recónditos, que anotaba en idioma latino. Al preguntársele dónde deseaba ser enterrado, contestó: "Es igual, porque me van a encontrar." Murió a los setenta y dos años, sentado en un rincón de su sofá, debajo de un retrato de Goethe —solo, acompañado únicamente por su perro, al que había llamado Atman. Celos y odios, avaricia y vanidad, admiración por Goethe y una soledad indecible: los rasgos de su carácter se reúnen en la hora de la muerte, pero el alma del mundo está acurrucado en un rincón, como burlesco nombre de perro.

¿Y no presenciamos el espectáculo de una muerte grandiosa, cuando Tolstoy, en el afán de encontrar la verdad,

EMIL LUDWIG

renuncia, en la vejez, a todo lo suyo, su tierra, sus hijos, y huye a la postrera soledad? ¿No fué un Edipo redivivus que buscaba los extraños bosques de Colona para morir?

* * *

Existe en la historia una sola muerte, que reúne todos los elementos de la magnitud. Sócrates ha muerto realmente tal como Platón lo transmite; aunque no existieran documentos de igual tenor, nadie podría inventar semejantes detalles.

Desdeña la fuga que le fué facilitada. Muere consciente de la ignominia de la sentencia, como ateniense, como filósofo. Bebe el veneno sin esfuerzo, y alegremente. Luego dice a los amigos que lloran: "¿Qué hacéis aquí, hombres? He oído decir que se debe morir en paz. Guardad silencio, pues, y dominaos". Pero cuando ya está entumecida la mitad del cuerpo y lo golpean para ver si está muerto, se quita otra vez el lienzo, y como sabe que hay que hacer una ofrenda al dios de la salud cuando se convalece de una enfermedad, exclama: "Debo a Asclepio un gallo, no olvidéis de sacrificarlo."

Estas fueron las últimas palabras de Sócrates. Su muerte no tiene ejemplo: fué voluntaria, pero sin pasión, consciente, pero sin miedo, digna, sin solemnidad.

Melancholia Ingenii

Un día, en sus mejores años, Albrecht Dürero tomó una placa de cobre y grabó en ella una mujer fuerte con el estilizado traje de las de Nuremberg, pero con largas alas de ángel, que no obstante el traje, nacían en la espalda. Está sentada, con la siniestra apoyada en la rodilla, con grandes ojos, un compás en sus manos, el cual ya no parece necesitar, a su lado un niño alado y una cierva delgada de mirada torpe. Pero alrededor de este grupo creó el buril del artista un caos de enseres: una campana, un reloj de arena, una balanza, una escalera, un serrucho, una regla y un cepillo de carpintero, una bola, un poliedro, un martillo, unas tenazas, clavos y una pizarra con números místicos. A lo lejos, el sol se pone con rayos extraños, rodeado por un anillo fantástico, en el mar. Pero sobre las olas flota un diablillo con un rótulo ondeado que reza: Melancolía.

Esta diosa ha sido reproducida muy pocas veces; tampoco posee atributos. ¿Qué debe significar? Melancolía, enfermedad de la hiel negra, quiere decir en sentido figurado: Locura, tristeza profunda. Es tan distinto del pesimismo, que significa un concepto fundamental que niega la dicha, como de la misantropía, que significa desconfianza respecto al prójimo. Porque se puede ser un pesimista entusiasta (el caso de Schopenhauer) o un misántropo (el caso de Diógenes) sin ser al mismo tiempo melancólico; incluso podría establecerse una antítesis entre estas nociones, ya que tanto el pesimista como el misántropo se diferencian fundamentalmente del melancólico justamente por dirigir sus opiniones opuestas, apoyados en razones o en experiencias, contra el afán de felicidad y contra

EMIL LUDWIG

sus contemporáneos, mientras que el melancólico siente su ánimo atacado por un inmotivado oscurecimiento que carece de norte definitivo.

La melancolía se parece al *point d'orgue* sobre el cual se pueden componer melodías en todos los ritmos y tonadas. Adquirida sin experiencia, no puede ser curada por experiencia alguna. El melancólico no se mata nunca, y Napoleón incluso afirmó que debido a su melancolía no se había suicidado en el momento de su abdicación. Los pesimistas y hasta los misántropos pueden reunirse en pequeños clubs, como originales que temen la luz, unidos por su escepticismo frente a la multitud. El melancólico, en cambio, siempre está solo.

La lúgubre mujer de los ojos grandes prefiere estar cerca de la mesa del genio. Aristóteles lo expresa según su modo: "Todos los hombres superiores que se destacan o distinguen, ya sea en filosofía o en política, en la poesía, o en las artes, parecen melancólicos".

Es larga la cadena de grandes hombres cuya obra deja traslucir la melancolía predominante. Es evidente que la mayoría de los filósofos, desde los eleáticos hasta Platón y Kant, revelan el fundamento melancólico y que lo hedónico, epicúreo, optimista abarca sistemas que son más superficiales o de una claridad nada más que aparente: lo mismo se observa en todos los autores trágicos, los cuales, desde Esquilo pasando por Calderón hasta Hebbel, se presentan a través del cuadro general de sus obras como melancólicos.

Surgen las figuras de creadores demoníacos, Dante y Rembrandt, cuya obra entera reluce sobre fondos oscuros como las corazas de acero de los arcángeles inexorables. O Miguel Angel que, si las figuras en aquella capilla de Florencia, si los esclavos o los adolescentes llenos de tristeza y potencia infernal en el techo de la capilla Sixtina no hablaran el idioma claro de las confesiones del alma, evidencia lo mismo el tono melancólico de su carácter, en sus sonetos. A su lado pasa la sombra de Leonardo, cuyo aspecto mágico lleva el profun-

GENIO Y ARTISTA

do rasgo de la melancolía y que había escrito la frase: —Cuan-
to más sentimiento, tanto más tormento: un gran martirio.

Vemos pasar el rostro inclinado y lleno de sufrimiento de Schiller y la genialidad confusa de Voltaire, que presenta en los cuarenta tomos de su obra no solamente al pesimista "Cándido" sino también muchos rasgos de pura melancolía. Oímos los innumerables versos de aquellos melancólicos de profesión, Lord Byron, Heine o Lenau, que trasponen este sentimiento fundamental, cada uno a su modo, en potencia demoníaca, ironía o escepticismo.

Los músicos geniales, impulsados siempre por el objeto y los medios de expresión de su arte, hacia una gran seriedad, eran melancólicos sin excepción, y aún Rossini, que a veces pasa por un frívolo musicante amigo de la buena mesa, conocía en el fondo las fuerzas más profundas. Mozart a quien se acostumbra considerar como alegre y riante maestro del rococó, escribió páginas que hacen pensar en "que en una vida anterior haya mirado en los ojos de Medusa."

* * *

La melancolía habita en el genio de la acción, lo mismo que el artista. Pero es más difícil comprobarla en aquel por sus síntomas, que en los artistas y filósofos que están obligados por su profesión e inclinación a llevar el corazón sobre los labios. En el genio de la acción hablan los rasgos, el manifiesto parecido de todos los talentosos, que se evidencia especialmente... en la melancolía de la boca (Schopenhauer). Se recuerdan en seguida los brillantes y muy envidiados— los melancólicos reyes de todos los tiempos, Salomón, Adriano, el emperador Federico Segundo, se piensa en Hutten, Cronwell y Dantón.

La historia y el retrato de Federico el Grande, sus aversiones y costumbres conocidas por todo el mundo, manifiestan la melancolía apasionada que, por cierto, se cruzaba con la misantropía y el pesimismo. No es por nada que en la vejez los

EMIL LUDWIG

perros eran sus amigos preferidos, no es por nada que escribió a su hermana: "Tengo solamente una puerta para escaparme; sería cruel prohibírmela. Muero diariamente mil muertes, y una sola podría librarme de mis sufrimientos."

Todos los retratos de Napoleón, por distintos que sean entre sí, muestran sin excepción desde los de Isabey y Meissonier hasta los de Herouse y Davide, al hombre melancólico. Sus manifestaciones y aun las oficializadas, deben admitirse con prudencia, porque no es siempre fácil desglosarlas de las conscientes charlatanerías de ministros, soldados y del pueblo. Es muy conmovedora la confesión del joven Bonaparte de diecisiete años, completamente inconsciente de su importancia: "Siempre solo entre los hombres, vuelvo, a mi interior, para dedicarme enteramente a la melancolía. ¿A dónde se dirige hoy? Al encuentro de la muerte. En la aurora de mis días puedo aún esperar una vida larga . . . y suponer que mi suerte será completa. ¿Qué furia me empuja ahora a anhelar la muerte?"

Y mucho más tarde, entre sus múltiples declaraciones melancólicas evidenció una vez por esta maravillosa imagen el estado fundamental de su ánimo: "La vida de un afortunado es como un cuadro sobre fondo plateado con estrellas negras, la de un desdichado es como un cuadro sobre fondo oscuro con estrellas plateadas." Se sabe que Napoleón amaba la tragedia, que había hecho célebre a Osian y que llevaba el "Werter" en su biblioteca de campamento.

Con Bismarck ocurrió algo raro. Este hombre melancólico por naturaleza, pasó después de un corto tiempo de estudiante, que no dejó nada más que insipidez, el decenio del gran desenvolvimiento, desde los veinte a los treinta años, en una melancolía creciente, retirándose obstinadamente y viviendo solitario y sin amigos; leyó Byron y Lenau y los conocía de memoria. Sólo cuando se había decidido como un hombre para una actividad en el círculo estrecho de su suelo natal, cuando se volvió creyente, cuando a los treintidós años se casó, dedicando toda la hasta entonces retenida fuerza de su de-

GENIO Y ARTISTA

voción a su esposa y al pensamiento de los futuros hijos — cuando se había encontrado a sí mismo, se aclaró su ánimo y permitió que prosperase la alegría de vivir que hubo de obrar tan eficazmente en su interior.

Pero aún más tarde se sentía conmovido de tal manera por todo lo trágico en el teatro y en la realidad como nunca lo consiguieron lo cómico e idílico aún en sus formas más perfectas. "Lo conmovedor está siempre en relación con el ángel caído, que es bello pero sin paz, grande en sus planes y esfuerzos pero sin éxito, altanero y triste." Y unos pocos años después: "Cuando me pregunto, pensando en éste o aquél, qué razones puede tener para seguir viviendo, para fatigarse, para intrigar y espiar, verdaderamente no encuentro respuesta. No creo que tengo hoy el ánimo especialmente negro: al contrario, tengo la sensación que se experimenta cuando en un hermoso día de otoño se observa el follaje amarillento; hay en ello algo de sano y alegre, pero un poco de suave melancolía, algo de nostalgia, anhelo de bosques, lagos, praderas, de ti y los hijos, todo mezclado con puestas de sol y sinfonías de Beethoven."

* * *

El arte con que esta genialidad melancólica se domina a sí misma, atándose a la tierra con cadenas terrestres, conforme a las leyes terrestres para cansarse allí, ha sido desarrollado hasta la maestría por un hombre al que siempre se titubea de nuevo a contar entre los genios de la acción y de la forma. Goethe cuya higiene ordenó que para el mantenimiento de un alma sobrecargada era preciso participar del juego de la época, había encontrado el equivalente, de suerte que podía coexistir una profunda melancolía junto a una actividad eficiente.

Se conocen las muchas pruebas directas e indirectas de su melancolía. Recuérdase que llamaba amigos a las piedras que estudiaba, y recuérdanse también las palabras con las cuales el septuagenario saludó a la sombra de "Werter" cuando éste se le presentó de nuevo:

EMIL LUDWIG

Fuimos elegidos, yo para quedar, tú para partir.
Tú te adelantaste — y no perdiste gran cosa.

¿Exigirá una ley que se unan la melancolía y el genio? Se ha hablado de la relación entre la sensibilidad y la irritabilidad, y se deduce del interior sensible del genio "la desigualdad del ánimo y la alternación periódica de una excesiva alegría y de una retenida melancolía". A nosotros no nos puede bastar semejante interpretación fisiológica.

La melancolía, sin razón y sin objeto, desciende por una afinidad superior sobre la naturaleza del genio, cuya actividad también carece de razón y objeto. Y una atracción mística lleva el genio continuamente cerca de los manantiales oscuros, cuyo resplandor despierta nostalgia y melancolía, como la mirada a fuentes profundas en que se reflejan las estrellas. "La esperanza y el deseo de volver a su patria" —escribió Leonardo— "son la quintaesencia, el verdadero espíritu de los elementos que se sienten encerrados por el alma en el cuerpo y que siempre desean volver hacia quien los envía."

Este anhelo melancólico, desconocido por el hombre común, porque no se sabe si calcularlo, psicológicamente, como ganancia o pérdida; pero que está terriblemente cerca, a veces, del privilegiado, ¿no debe vivir siempre en el alma de un hombre cuya fuerza vital actúa acrecentada en sumo grado en obra y hecho?

¿Es sorprendente, pues, que aquella mujer de las alas largas y los ojos grandes prefiera sentarse en la mesa del genio? ¿Y acumule enseres simbólicos en abundancia mundana — llaves, que toma el genio para penetrar en el misterio frente al que transcurre su vida?

✓ Algo Sobre el Autorretrato

I

Cuando Pedro Vischer terminó la obra de su vida en la gran iglesia de su ciudad natal, colocó frente a San Sebastián su propia imagen, hecha en el mismo bronce, de idéntico tamaño y situada en un lugar igualmente prominente de la lumbar que llevaba solamente santos y genios. Se plantó ahí con delantal y cincel, visible para el creyente y el esteta y tan grande como el hombre en cuyo honor había creado en dos decenios esta obra con todas sus fuerzas y las de sus hijos.

Pero a cien pasos de ahí, hay otra iglesia en Nurenberg —en esa se reprodujo, también en bronce, su amigo y compatriota Adam Krafft —pero cargando él mismo la obra de su vida— el tabernáculo: una cariátide, acurrucada como un esclavo, muy pequeño y desplomándose casi bajo la grandiosidad de la obra que ha creado, y del espíritu para el cual la ha creado.

Este desaparece debajo de su obra, aquel se coloca frente a ella; ambos rubrican su obra con la expresión más fuerte de su personalidad, con su cuerpo y su rostro.

Nada es más personal que esa "envoltura", la figura, nada más imperecedero que éste tan perecedero, nada más trascendental después de todas las máscaras, juegos, sueños y pasiones que la materia del protagonista: el cuerpo.

El solo, puede dar al conocedor la última aclaración respecto al hombre cuando su ojo lo haya librado de la pose, la moda y el registro entero de formalidades. El espíritu, el idioma y los gestos simulan y disimulan. Por eso supera el fisiono-

EMIL LUDWIG

mista al psicólogo como hombre de mundo. Este también puede ser engañado; a lo sumo puede deducir del modo de ser evidente los motivos secretos, pero no siempre acierta y conoce la estructura del ser que tiene delante, cubierto con tantas envolturas. Pero quien haya reconocido empíricamente el secreto del paralelismo entre el alma y el cuerpo, puede sentirse a salvo de los proyectiles de sus miles de adversarios ocultos.

El mundo de antes —todos aquéllos a cuyos ojos no podemos ver más, cuyo modo de caminar y cuya pose, cadera y brazo ya no podemos observar, y los movimientos de cuyas manos, al asir un objeto o tantear desde lejos a las personas, ya no nos facilitan la aclaración; todos ellos se nos han conservado solamente a través de la historia de sus acciones y de la reproducción de sus facciones.

Pero ésta y aquélla nos llegan falsificadas, ya que han pasado por el temperamento de algún artista contemporáneo o de algún biógrafo de una generación posterior, cuyo sello personal no se puede negar. Todo lo que puedan transmitirnos la vista, el oído, olfato y tacto, esos sentidos altamente engañosos y, sin embargo, tan significativos para la personalidad dentro de la esfera de la experiencia —está muerto y apagado en este caso y no nos queda sino la probabilidad de deducir el pasado del presente.

Cuando más se ahonda el interés que dedicamos a personas importantes, tanto más fácil nos resulta intercambiar el retrato y el original, y puede ocurrir entonces que la contemplación de algún amigo nos evoque la figura de Alcibíades, mientras que nos ayuda la figura de un contemporáneo a imaginarnos a Mirabeau.

GENIO Y ARTISTA

II

Todo ser activo, sean cuales fueran las actividades o movimientos con que evidencia su personalidad, trabaja de día en día en la obra que en el momento de la siempre oportuna muerte se presenta como un monumento perfecto de su poder, torso de su impotencia, ruina de su decadencia, como un templo de sus sueños, castillo de sus actos, choza de su desprecio, sala de sus fiestas. Siempre edifica, siempre es sintético.

La acción de uno solo es analítica, uno solo forma la idea innata y crea cien copias de lo previsto. El artista se parece a los dioses creadores porque igual que ellos, pone en orden la materia impotente que encuentra, conforme a ideas propias, volviendo consistente lo inconsistente, apartando la penumbra. Se asemeja al arco maravilloso que, rozando el fondo de la superficie cubierta de arena, crea, por medio del sonido, figuras, formas, sentido, belleza.

Pero alguna vez se encuentra esa activa voluntad creadora de formas a sí misma. Se asombra, deja caer la pluma o el pincel, y se asombra de nuevo. Por todas partes se había encontrado a sí mismo, todas sus creaciones llevan sus propios rasgos, el mundo era para él una imagen de su propio Yo; ¡cómo debe asustarse entonces de esa tosca y, sin embargo, innegable realidad de su propio cuerpo! Lo que ha visto en miles de partículas, en el juego de las apariencias, en todas las flores, nubes, hombres y mujeres, de pronto lo encuentra reunido, inseparable de los movimientos de sus manos que, sin embargo, anhelan formar esto como todo lo demás.

Entonces empieza tal confusión de cruces, coincidencias y discusiones del Yo y su fuerza reproductiva, que esa reproducción se convierte al mismo tiempo en símbolo para el hombre y en ejemplo para el arte representativo. Por eso constituye el autorretrato un documento incomparable que relata más de lo que le agrada al artista —y no poco de lo

EMIL LUDWIG

que éste calla—, un índice de todos sus dones y afanes, atrevimientos y vanidades, de lo que brota y lo que pudre, del Dios y del demonio, del fauno y del héroe que hay en él.

Entre todos los retratos cuya verdad, es decir cuya sobriedad echa a perder el temperamento de un artista extraño, de manera que nunca nos pueden servir del todo como testimonio, sólo el autorretrato es un mundo lleno de signos profundos.

Aparte de eso, el artista facilita, a través de su autorretrato, casi siempre inconscientemente, unas aclaraciones respecto a su obra, que ni siquiera suministran sus destinos —que suelen ser documentos psicológicos de segunda mano, y nada más que paradigmas. Recuérdese el consejo de Leonardo: —“Si tienes manos feas, practica mucho pintar manos, porque siempre te sentirás impulsado a pintar manos feas.” Se podría, efectivamente, adivinar en un autorretrato importante igual como en una partitura, la futura obra del autor.

¿Acaso no trataríamos de adivinar el rostro de los artistas en el caso de que desaparecieran de golpe todos sus retratos? ¿No impulsó la conciencia del propio cuerpo a la posteridad a re-crear al héroe y al genio, cuando sus rasgos no llegaban hasta nosotros? ¿Cuántos signos no ha de encerrar un retrato en el cual el pintor se encuentra a sí mismo!

III

El poeta también señala en su autorretrato perspectivas de sí mismo, de su obra y del arte en general. Pero su material, la palabra engañosa y el pensamiento que la vigila, lo obligan a efectuar desplazamientos y cambios que superan a la estilización a que también se ve obligado el pintor. Por otra parte, aquél está libre, cuando éste está restringido; porque mientras que la posición, la expresión y los atributos, la sociedad, el paisaje y el anonimato son los únicos elementos de que dispone el retratista, está el autor en libertad de

GENIO Y ARTISTA

confundir su retrato con destinos y máscaras —ágil, sucesiva e ilimitadamente.

El pintor no puede variar gran cosa. Si se dota de emblemas, si viste corazas y trajes que no le corresponden, se pone en evidencia frente al observador.

Muchos se entienden sólo cuando pintan, y para ellos sus cuadros carecen de importancia; casi ninguno de los grandes maestros se ha pintado en actitud de pintar; esta pose es artificiosa y van der Helst, More y aún Boucher causan una impresión cómica. Watteau es, posiblemente, el único "grande" que logró una obra de valor al representarse en esa posición y ambiente.

Otros presentan al observador su retrato como una tarjeta de visita; Dolci, Rosa, van der Neer, la encantadora Le Brun coqueteaban de esta manera. Los perros, copas o libros con títulos significativos en los autorretratos de Hogarth, Dou, Reynolds y hasta la muerte evocada por Boecklin y Thoma impresionan demasiado como atributo, y si por un lado parecen distraer la atención del espectador, retrotraen por el otro el interés sobre el personaje que se exhibe en su retrato.

El anonimato absoluto es el polo opuesto.

Se evoca un cuadro célebre: faltan todos los emblemas pictóricos, encantadores, coquetos o profundos y aún la mirada fascinadora del pintor — mira sin asombro, algo cansado, es nada más que un elegante veneciano, deseoso de aparecer como tal ante la posteridad, y en el centro del cuadro se ve la mano, adornada con anillos, teniendo un hermoso pañuelo de seda. Es Veronese.

Otro cuadro. En un paisaje en Perugia mira un adolescente lánguido con ojos anhelantes; parece un soñador transportado a otro mundo, pero había doblado cuidadosamente el pequeño plastrón blanco, tiene algo de asceta, aun cuando su boca es demasiado roja. La imagen de un espíritu refinado que se ha estudiado hasta alcanzar un estado de gracia, levanta la vista. Es Rafael, y su autorretrato se parece

EMIL LUDWIG

tanto a los jóvenes que ha pintado, como éstos se parecen entre sí.

Los artistas nórdicos son menos expertos en disimular su oficio, talento, pasión y debilidad.

Holbein se ha pintado sin atributos, retraído, y su retrato no está a la altura de sus mejores cuadros. Pero no supo domar el ojo de pintor, y desde el cuadro mira como el pintor hechicero, empeñado en el estudio del "homo sapiens". Teniers, bien cuidado, con su nariz enérgica, vistiendo hermoso abrigo con cuello de encaje, se representa como elegante hombre de mundo —pero le traiciona el mismo ojo de pintor inconfundible. Este también traiciona a Fragonard, que pintaba su cabeza poco conocida a una edad mediana, a Goya que mira al observador por encima de sus anteojos, como si le gritara desde el lienzo: —Sobre idéntico lienzo te he de sujetar, he de matarte, desconocido, para inmortalizarte. ¡A ti!

Velásquez que pintaba exclusivamente a seres humanos, se retrató sólo dos veces a sí mismo: aparte de un cuadro poco interesante desde el punto de vista psicológico, existe sólo su autorretrato de Florencia. Pero éste explica por qué no se ha pintado a menudo. Pues muestra claramente quién fué: un cortesano de pies a cabeza, adornado con prendedores y cadenas de maravilloso brillo, las manos enguantadas y en pose ceremoniosa, una de ellas apoyada de un modo altanero, el cuello blanco que parece cortar el aire como un cuchillo y sólo la mirada revela al pintor. Es una mirada tan prudente como investigadora, tan callada y reflexiva como absorbente y calculadora, la mirada de un pintor y hombre de mundo. Como un hombre de rango consciente de su título de pintor de la corte, dedicaba su talento, casi completamente, a retratar la corte a la que servía: pintó quince veces a su rey, cien veces a todos los príncipes, princesas, duques, cardenales, cortesanos, bufones, enanos, y tres veces al Papa. ¿Pintarse a sí mismo? ¿Para qué? La razón es evidente.

Otras razones más profundas habrán sido las que impidieron a Durero a pintarse más a menudo de lo que lo hizo:

GENIO Y ARTISTA

El que se haya dibujado a la edad de trece años podría atribuirse tal vez a que sus hermanos se negaron a servirle de modelo, acaso a una vanidad temprana. A los veintidós años hizo su primer autorretrato, representándose como paje delgado que no sabe qué hacer con riquezas y mujeres, mirando melancólicamente y vestido de un modo muy superior a su rango. Bastante parecido, pero con una delicada barba y algo italianizado, aparece cinco años más tarde en el cuadro de Madrid, en el que se repite exactamente la disposición de la camisa y del jubón. Ambos autorretratos tienen carácter femenino. Pero dos años después se retrataba en una figura de Cristo. Y luego no se volvió a pintar hasta su muerte, acaecida treinta años después, a pesar de que había hecho más de sesenta retratos. Uno se preguntaba: ¿No se gustó? ¿No tenía tiempo? ¿Por qué no se pinta nunca ese gran retratista en la época floreciente de su vida y tal como realmente era? Sólo un mago, como nunca lo había sido, puede transformarse en dos años, de delicado paje en un Cristo inmóvil. ¿Puede creerse en aquella medalla sobria que lo reproduce a la edad de cincuenta años? ¿Dónde ha quedado, en sus autorretratos, la cabeza tosca con la nariz de Savonarola? Esas características no se forman de golpe a los cincuenta años.

I V

Durero hizo un último autorretrato a los treinta años, Ticiano su primero a los setenta. Entre el sinnúmero de sus obras figuran sólo tres autorretratos, dos de los cuales —que representan al septuagenario— se parecen mucho. Después de haber recorrido el largo camino sin retratarse, se sienta un día en un ángulo de su mesa, se coloca la cadena de oro con que le había obsequiado el emperador, apoya una mano sobre el muslo y la otra —la diestra de Ticiano— descansando ligeramente, sobre la mesa. Parece un miembro del gran conse-

EMIL LUDWIG

jo en cuanto a la pose, vestimenta y el gesto. Pero no mira al observador, sino que se fija en alguien o algo que parece moverse fuera del cuadro.

A los noventa años se retrata nuevamente. Está de pie. Esta vez se ha quitado toda la pompa y viste nada más que una sencilla capa negra y una gorra igualmente negra. En las facciones delgadas, en las cuales se destaca grandiosamente la nariz, se advierte claramente la gran melancolía que lo domina al acercarse a su centenario. Nuevamente está ausente su mirada, pero no se fija en algo movido o reposado, sino que se pierde en el vacío; ya no mira a los hombres, árboles y dioses, sino a lo que de repente se ha expresado sorprendentemente en los últimos tres cuadros del centenario. Pero abajo, en un ángulo del cuadro, casi escondido, pinta la diestra teniendo el pincel: firma.

Pero es como si los ojos y la mano ya no tuvieran nada en común; reconoció que todo es insuficiente y alegórico, y, sin embargo, mantiene el pincel en su mano. Habiéndole quedado en la mano, por decirlo así, parece decidido a no dejarlo hasta tanto no le quede otra elección; por eso Ticiano se pinta tarde y pocas veces, y sin embargo, resultan sus autorretratos sumamente ilustrativos debido a la época y el modo de su realización, pero también debido a la relación que existe entre ellos y la totalidad de su obra. Algunos retratistas jamás se representan a sí propios: el más grande de entre estos es Mantegna.

Leonardo mismo se ha dibujado nada más que dos veces. Que es casi lo mismo que nunca: uno de esos dibujos hecho en un momento por capricho, tal vez en un viaje, tal vez sobre la rodilla, tal vez para un amigo que se lo ha pedido; es cuasi un autógrafo. Y sin embargo, se revela en este apunte la proporción perfecta, tal como en el dibujado en la edad madura queda grabada la huella de vastos pensamientos. Contemplamos esas hojas con profundo respeto, pero sin asombro, como a la imagen de Dios en la Capilla Sixtina, que impresiona por lo sublime, pero no como una revelación.

GENIO Y ARTISTA

Que la imagen de Leonardo, responda a una realidad que podría acaso ser comprobada, mientras que la de Dios se escapa a ese control, no significa nada. Porque esos dos dibujos al lápiz rojo reproducen a la figura mágica nada más que como un bosquejo, como por casualidad: representan la cabeza de un hombre hermoso y de un hombre marchito, respectivamente.

Es evidente la razón por qué no se ha retratado en gran estilo. Como penetraba las cosas al mirirlas, vió, al mirarse en el espejo, su propia intimidad. Sólo le atraía el secreto y se conocía a sí mismo.

V

Son los tres grandes retratistas holandeses quienes perfeccionan el autorretrato, porque era su acompañante en todo su camino, reproduciendo, en la abundancia de reflejos siempre renovados, su desarrollo, su ascenso y descenso, su vida. Describen en el autorretrato al hombre, no suministran nuevos documentos, sino que dan una verdadera biografía.

Rubens se pintó siete veces. El retrato que hizo a los veinticinco años muestra un joven que lleva muchos propósitos en su frente alta, que mira con arrogancia, como corresponde a la juventud. Se ve en seguida que ese joven triunfará. Pero cuando se ve a los treinta años, sentado en el jardín, al lado de Isabel, el joven esposo al lado de la joven señora que apoya su diestra en la mano de él, mostrando abiertamente el anillo del cual se siente más orgullosa que del genio a quien éste le une; sentado así, el rostro lleno de una suavidad mesurada y de virtud patriarcal; todo impresiona como artificialmente apagado, como una sensualidad retenida.

Quince años más tarde es viudo y se pinta otra vez solo; con sombrero grande, atrevido, conocedor del mundo y de las mujeres, en los ojos las memorias de su salvajismo, con la barba y el cabello cuidado, muy serio: un hombre con muchos

EMIL LUDWIG

camaradas, y sin embargo, ya solitario. Al verlo así, se siente: este hombre ha alcanzado casi la cumbre. Al poco tiempo, se casa por segunda vez.

Entonces se ve, veinte años después de aquel cuadro del jardín, en ese mismo jardín con ella, su verdadera esposa. Ambos están de pie. Ella ancha y orgullosa, rodeada de muchos animales; y es fértil incluso la misma vegetación que le sirve de marco. El es joven y muy sensual, pero se inclina, al caminar a su lado, como queriendo decir: Yo soy el hombre y domador de esta mujer, cuyo padre podría ser dos veces. ¡Yo! Ella se da vuelta para mirar a un niño: es el hijo de la primera esposa, emblema del recuerdo del que el hombre no quiere privarse. Así se acercan a la casa, rodeados por un pavo real, un perro y una gallina —a la rica casa en la cual él vive, gobernando con fuerza domada, descansando en sí como un animal maravillosamente fuerte e inteligente.

Otro decenio después, poco tiempo antes de su muerte, se pinta otra vez y nuevamente solo. Por cierto, el desnudo de su mujer que data de aquella misma época es, en el fondo, también, un autorretrato: del abrigo de piel sale la carne demasiado exuberante: ¿no significa el hecho que ella haya envejecido tan pronto que en ese decenio se rompía la fuerza vital del salvaje bajo la violencia del insaciable? Su último autorretrato lo confirma de un modo conmovedor. La cabeza soberana se ha vuelto misántropa, más prudente que la pasión, entorpecida por los instintos brutales, espiritual por la contemplación del mundo, apagada por la penosa gota. Pero siempre sigue de pie, casi completamente derecho; ataviado ahora con sus ropas de la corte, aparece al lado de una columna con el cuerpo envuelto en la oscuridad. Pero una mancha clara atrae la mirada en el medio de esa oscuridad: la mano creadora de Rubens.

Van Dyck parece recorrer el camino de Rubens en sentido opuesto, pero no llega al final. Tan bello como vanidoso siempre vuelve a pintarse. Se conoce una docena de autorretratos suyos, pero además se pintó a menudo confundido entre grupos distintos.

GENIO Y ARTISTA

Por primera vez se pintó como niño, pero su mirada y su rostro carecen de animación —resultan poco agraciados, porque pertenecen a un ser inconsciente de esa belleza, aunque la representa personalmente.— Cuando tenía diecisiete años, descubrió su boca humedecida y la pintó abierta. Poco después se encontró a sí mismo y a su estilo, descubrió el espejo de su alma: la lánguida curva de su cuerpo afeminado y sus manos. En seguida procede este joven, a quien nada en el mundo consigue cautivar tanto como su propia persona, a pintarse cinco veces seguidas: de cuerpo entero, apoyado negligentemente, cubierto de ricas telas, descubriendo la camisa de seda blanca, las manos en primer plano. Otros dos retratos lo presentan de busto, con hermosa cadena, noble anillo, dulce la boca, en pose sensual, la mirada trascendental. Finalmente Narciso se refleja otra vez y ve al pastor Paris.

A los dieciocho años ya se había pintado al óleo siete veces, pero sólo a los treinta vuelve a retener la imagen reflejada por el espejo presentándose con barba fina, una sencillez refinada en sus ropas, como perfecto conocedor de la mujer, pero con el aspecto de un pianista. Más tarde se ve sobre un brioso caballo blanco, sin barba, idealizado, con una boca exageradamente pequeña y tocado de un sombrero poco varonil. El último autorretrato de busto le descubre enteramente: desde el marco coquetea con el observador, acaricia con la siniestra una cadena, mientras que en la diestra tiene una gigantesca flor de girasol —¡más grande que su cabeza!— Una flor presumida, tiesa, voluptuosa, y su portador se ha vuelto más salvaje, bacante.

Van Dyck que, como Rubens, se ha pintado tantas veces, pero nunca como pintor, que sabe atraer de otro modo que aquel y casi atrevidamente la atención del observador sobre sus autorretratos, ha transformado al final de su camino, al adolescente de belleza pecaminosa en hombre de antojos peligrosos, más ardiente que Rubens que brillaba, más pronto gastado, pero gastado en medio de triunfos, poco antes de experimentar la gran desilusión.

V I

Uno sólo ha reunido todos los elementos del autorretrato, uno sólo pinta el desarrollo del hombre. Sus autorretratos representan una vida: anhelo, turbación, corona y tragedia de Rembrandt van Rhyn. Su vida aparece en la serie de autorretratos tan palpable que se descifran fácilmente todos los anhelos, éxtasis y emociones.

Ochenta y cuatro autorretratos han sido identificados (entre éstos, cincuenta y ocho cuadros). El primero lo pintó a los veintiún años, el último a los setenta y tres; el espacio de estos cuarenta y dos años queda evidenciado en exactamente el doble número de imágenes de su Yo.

En el primer cuadro atisba el adolescente el mundo con ojos inteligentes, pero los sentidos duermen todavía. En el último, los sentidos duermen nuevamente, pero los ojos están vueltos hacia adentro y, al mismo tiempo, pinta su última obra: la vuelta del hijo pródigo. Esa serie de autorretratos constituye más que la mera biografía de Rembrandt, o sea la historia de un hombre.

En sus primeros veinte años, se observa a sí mismo. La cabeza baja, la boca firmemente cerrada, fiel a su secreto, sólo envía la mirada a explorar como la paloma del arca cerrada; a ver si se divisa tierra. Lo domina esa gravedad que posee sólo la juventud, esa gravedad que la vejez trata de recuperar. Pero también están reproducidas la inconstancia y la veleidad de la juventud.

Pero en un autorretrato inmediato se ve como un apasionado joven imberbe, con labios nobles, y en el mismo año se pinta preparando un casco de cabello, levantando las cejas y, con boca burlona, intenta demostrar al mundo su madurez repentina de que daría fe un poco de barba y un bigote. Casi en seguida se presenta como paisano astuto y sonriente, y borra con gesto atrevido todo vestigio de genio. En la misma tarde,

GENIO Y ARTISTA

quizás, sigue el buril los trazos que el espejo reflejó, de un joven diplomático con peluca, y algunos días después descubre por primera vez que unas cadenas de oro colgadas de los hombros y sobre terciopelo negro, que un birrete con fina arabesca y larga pluma curva y el porte de un noble, no son solamente exterioridades —o que, por lo menos, son una máscara que no puede llevar cualquiera. Así relampaguea la fantasía de sus veintitrés años, así se adelanta a la vida, y conoce los destinos antes de que se cumplan.

Tres años más tarde acoge la aventura de la vida. Entonces se pinta como turco, ricamente vestido, en pose atrevida, con mirada desagradablemente saciada y conocedora. Sorbió de todas las copas del goce, que pronto se convirtió para el genio en melancolía. Su mano atrae a mujeres de cualquier clase, pero llega el día en que el lánguido voluptuoso ha de apoyarse en su bastón. ¡Ha sido tan breve el tiempo...!

Pues pronto llega Saskia —la única en el mundo que lleva ese nombre, tal como ningún otro lleva el de Rembrandt. Se le acerca poco a poco como un sueño que se va realizando, como una fantasía que anima, como la alegría encantadora que asombra diariamente, casta y apasionada en las noches, espiritual sin erudición, variable pero armoniosa, cándida y sin embargo dueña de todos los encantos. Al imaginarse cómo el artista la habrá mirado, uno recuerda, sin proponérselo, a Otelio. Los numerosos retratos que le inspiró su presencia diariamente renovada son del encanto, de la elevación, del atractivo que ejercía sobre todos sus sentidos, en una palabra: son documentos del alma de Rembrandt.

Ve a ese ser enigmático y encantador en su compañía y ya la pinta junto a sí mismo, dos veces. Una vez la sorprende en el momento en que se engalana y le pide que aumente su esplendor, la coloca frente a un espejo y le enseña cómo se pueden mover las manos con gracia, cuando se admira un aro en el momento de colocarlo, y guía su mirada a su imagen reflejada para hacerla sonreír. El mismo se pone un sombrero con una pluma larga, se adorna con cadenas y tiene en

EMIL LUDWIG

las manos un collar de perlas para alcanzárselo. Pero de improviso se aleja de su espíritu, ya no ve a Saskia, su encanto, y menos aún al observador; ve el grupo y lo pinta. Pero en aquel otro retrato doble que se llama "El desayuno" y que podría llamarse también "Apogeo de la vida", ella está sentada en sus rodillas y, audaz como quien sabe disfrutar, frívolo como el rey de la vida, se vuelve hacia el observador —hacia el mundo, hacia el cual ella debe volver la cabeza. Resplandecen las espadas y los cántaros, en copas altas brilla el vino claro, las plumas se agitan, la mano grande la ase por la cadera como propiedad suya y la boca sonriente grita: —¡Ya no veo más tu cabeza, gorgona!

En esa época se había pintado doce veces, en el transcurso de un año. Nuevamente se presenta la mirada absorbente, pero la abandona la serenidad que reconoce la belleza y lamenta haber cumplido ya lo posible. De nuevo se cierra esta boca, pero solamente para el mundo. A ella, al bello escudo de su fantasía, esa boca habrá dicho palabras, que su oído posiblemente apenas percibía, pero que sentía igual que el pulso de su propio hijo.

Llegan los años que lo colman de lo que la gente llama la felicidad, posee fama y dinero, y éstos son los años durante los que hay que ofrecer un espectáculo al mundo. Su porte es el de un príncipe. No había nacido así. Unas cadenas colocadas con gusto y con sencillez y no al estilo confuso del oriental, le prestan un nuevo orgullo.

Su cabello es cuidado y bien peinado, su barba es delicada, y conforme la moda lleva chaquetas bordadas, pieles y cuellos no como un disfraz, sino como símbolos de nobleza y distinción. Siente que sería un grande y temido señor civil o guerrero, si no le dominara el genio. Usa enormes sombreros de plumas, los cambia por cascos, se coloca escudos de oro sobre el pecho —y una vez ve que las dos plumas rígidas de su birrete proyectan sus sombras en la pared como si fueran espectros, y entonces pinta también esas sombras. Así pinta su futuro.

GENIO Y ARTISTA

Cuatro años más tarde, de vuelta de la contemplación de un mundo profundo y romántico, se descubre nuevamente a sí mismo, y otra vez lo domina el afán de retratarse. Lo hace cuatro veces. El cuadro insuperablemente bello del hombre de treinta y dos años lo muestra con pocas joyas, más representativo y más melancólico. El genio siempre conoce su destino poco antes de que se cumpla.

Al mismo tiempo, Shakespeare realizó un autorretrato que se diría el texto para este cuadro: Hamlet.

Luego muere Saskia.

De inmediato se quita las joyas y la máscara mundana. El tiempo del desafío y del soñar despierto ha pasado, otra vez el hombre está solo. Saskia ha muerto. En esos años, el artista se ve como a un anciano, prudente, serio, recatado. Si no se conociesen sus rasgos, se le podría tomar por un comerciante o, a veces, por un hábil miembro del Concejo Deliberante. Afligido, vistiendo un dominó oscuro, participa del carnaval de la vida. A Saskia la pinta una vez más después de su muerte. Y ese retrato, conmovedor, ese saludo del otro mundo para el que quedó atrás, también impresiona como un autorretrato de su alma. Después queda interrumpido por la duración de un lustro esa especie de diario pictórico.

Cuando Rembrandt volvió a retratarse, su cabeza había empezado a evolucionar hacia aquella expresión que evocamos cuando nombramos a Rembrandt; igual como al recordar a Goethe, pasamos por alto todos los retratos que no sean los que lo representan en la vejez. Nuevamente se viste con cuidado, se cubre con telas exóticas, pero cuando se retrata como lansquenete tiene un aire de caballero afligido, y en el autorretrato conocido por el de Lady Rothschild, salta a la vista su amargura. Luego se llama a silencio, por así decir, durante otros cinco años.

Después, a más de cincuenta años de edad, se asoma nuevamente el adolescente con los grandes ojos ansiosos, no lleva más barba y está tocado con su gorra de terciopelo, pero dos arrugas largas flanquean la boca como guardianes. Y en otro

EMIL LUDWIG

autorretrato de la misma época aparece bastante grueso, como un hombre que come y bebe bien nada más que para dormir. Al mismo tiempo recuerda al divino muchacho, a Tito, heredero de la belleza de Saskia, heredero del saber precoz, lleno de gracia melancólica.

Después llega el momento en que decide soportar la vida como un hombre. Cuando había tomado la segunda esposa, una mujer pesada, buena, sórdida, se irguió conscientemente frente al mundo, y su mirada era entonces a menudo dominante. Todavía se mantiene, aunque sus asuntos empiezan a embarullarse. Cualquier golpe puede derribarlo. Cuando llega el derrumbamiento de sus finanzas, se viene abajo también su porte artificial, y de repente se convierte en un hombre viejo.

Un año después de haberse visto tan decidido, se retrata como anciano amargado y pobre, vistiendo un traje de entrecasa, puesto que todas las telas nobles han sido vendidas o embargadas. Está sin afeitar y su camisa está gastada, su rostro más delgado. Toma un bastón en su siniestra y pinta al solitario. Esto es Rembrandt antes de su última marcha, y ese retrato es el primero de la última serie, de aquella serie de autorretratos de melancolía satánica. Luego se retrata siete veces en un solo año. El más terrible de estos cuadros se halla en el Louvre, el más sereno en Munich, el más delirante en Aix. Aumentan las arrugas en la frente, el maestro cubre con el abrigo el cuello marchito, va perdiendo los dientes, los ojos grandes miran desamparados.

Tres años después, apenas se le reconoce. Hay en su rostro algo fofo, algo casi imbécil. Pero siempre le atrae de nuevo el espejo igual que la música que invita al baile. Una vez más, con el último esfuerzo, recupera su porte noble. Ya no posee más que un albo gorro de dormir y un abrigo de pieles, pero los transforma en la púrpura de un rey no coronado y, sin embargo, destronado; tal es su porte y su mirada. Y entonces, al final de su camino y después de haber realizado tantos autorretratos en distintas poses y ambientes,

GENIO Y ARTISTA

se retrata Rembrandt por primera y única vez como pintor. Una sola vez en la madurez, había hecho un aguafuerte presentándose a sí mismo en pose de realizarlo, pero la pequeña hoja no revela en nada al artista, ni como extasiado, ni como estudiante, ni por sus emblemas o útiles, más bien parece querer evitar que se note algo; no aparece el dibujo en el retrato, sólo una puntita de lápiz indica que no está leyendo, sino que trabaja. Pero, como anciano que deja la vida tras suyo, y después de haberse retratado ochenta veces, toma por primera vez en su siniestra los signos tradicionales de su poder: paleta, pincel, bastón; apoya la diestra y desafía así al mundo a lo que éste le daba cuando no le hacía falta desafiarlo.

Dos veces más se siente tentado de pintar su cabeza. Contrario a su costumbre, deja a un lado el cuerpo decadente, porque sabe que sólo su rostro sigue representativo para él. En el cuadro de Carstanje mira al observador riendo con una coquetería diabólica y toca con el bastón a un ser místicamente rígido y decadente.

Aquí se ha atrevido por primera y última vez a pintar su propio "daimon".

Una postrera vez se pinta Rembrandt pocas semanas antes de su muerte. Ha desaparecido el "daimon" entumecido, se ha extinguido el pesar, el rencor ha pasado. El hecho de haber tenido que enterrar al hijo, al único mensajero del sueño esfumado, le ha conferido cierta firmeza en vez de conmovirlo: fué algo como un último martillazo del destino que ahora reconoce.

Cuidadosamente se pone la vieja gorra y ve en su rostro, más la palidez que las arrugas. La boca y los ojos están hundidos. Los labios permanecen firmemente cerrados como en su primera juventud. En aquel entonces callaban lo que esperaban, ahora callan lo que la vida les ha enseñado.

Pero ya no se ven en el retrato las manos que han creado todo esto.

* * *

EMIL LUDWIG

El más grande de los autorretratistas, conocido más allá de los límites de la pintura por el arte en general, más perdido en su propio Yo que el mismo Byron y otros patéticos analíticos, termina el relato de su vida y su obra sin signo, sin emblema, como un hombre sin máscara.

Así coinciden al final el original y su retrato, y al escribirse la historia del autorretrato, debería escribirse simultáneamente una historia del sosías.

Porque siempre trata el artista de descubrirse a sí mismo en sus figuras, pero en ninguna parte se encuentra tan personificado como en su propia imagen. Conoce a fondo la partida y la contrapartida, siempre siente al sosías y resultaría tan estéril como éste si su Dios le obligara a retratarlo.

Goethe. — Luchador y Adalid

(DISCURSO PRONUNCIADO EN OCASION DEL
CENTENARIO DE SU MUERTE) 1931

Del mausoleo de la historia se levanta a veces una sombra: la ha despertado la hora de los fantasmas, el aniversario; con aletazos inciertos se desliza a través de la luz inacostumbrada; fugazmente se recuerda su paso por la tierra y se siente alivio al verla desaparecer de nuevo. Otras viven eternamente en la luz pura, ninguna mano mortal se extiende hacia la aureola que las rodea, una altura lejana, olímpica, las aleja de toda pregunta.

Pero entre las que marcan rumbos hay figuras extrañas, que están sujetas a una interpretación constantemente renovada, y cuyo valor total jamás puede ser determinado, cuya enseñanza jamás puede ser formulada. Ellos son los verdaderos inmortales, porque mucho tiempo después de haber dejado de respirar, continúan, fecundos e inquietantes, colocando el mundo ante nuevos problemas, prosiguen viviendo en la transformación de sus figuras e ideas, como si se transformasen ellos mismos. Los aniversarios son nada más que piedras miliareres desde las que la mirada se vuelve hacia atrás o adelante, y cuando llega a tocar la campana de bronce del centenario, retumba un eco a través del mundo, como si el gran hombre sólo acabara de terminar su camino.

Cuando tal sucedió, hace ahora cien años, el eco era insignificante, y estaba sólo en pocos labios el nombre ilustre que resuena hoy como voces de órgano por los Continentes. Cuando se detuvo, un siglo ha, aquel corazón, solamente un pequeño círculo de espíritus selectos se dió cuenta que tocaba a su fin

EMIL LUDWIG

una existencia como no había igual, desde la vida y muerte de Leonardo da Vinci. Un pastor probo se acercó al ataúd y se atrevió a hacer con palabras críticamente indulgentes el balance de una vida, que en aquel entonces nadie pudo comprender.

Nunca hubo tesoro, de éstos que se regalan una sola vez a una nación, que permaneciera tanto tiempo enterrado, como la sabiduría de Goethe, el idealismo práctico que enseñaba, su figura y su ejemplo; incluso la misión profética de Jesús y Mahoma fué reconocida más prontamente, a pesar de todas las luchas. El oro yacía escondido como en las torres y cámaras polvorientas de un castillo poderoso. Puesto que los pensamientos de Goethe se adelantaban a un siglo, el precedente lo dejaba descansar y Goethe llegó así, como quien dice, durmiendo a las orillas del nuestro.

La historia de su gloria no es una página de gloria para su nación. Cuando vivía, era poco leído y menos aun apreciado en su valer real durante los veinticinco años que transcurrieron entre la creación de "Werter" y de "Hermann y Dorothea", es decir, entre sus veinticinco y cincuenta años de edad. De las obras y acciones que realizó entre estas fechas no tomó conocimiento la nación, y cuando entre los sesenta y ochenta años, volcaba el tercero y más rico caudal, cuando en el "Diván" escribió los versos más hermosos que jamás hayan ennoblecido la lengua alemana, cuando su ciencia social y política, educativa y estética, adelantaba a pasos fantásticos, aventajando a su propio pasado y más aún a sus contemporáneos; cuando, al final, sostuvo la lucha heroica de sus últimos años en aquellas dos habitaciones estrechas en una pequeña ciudad alemana: nadie sabía en tierras alemanas, exceptuando un círculo reducido, qué sucedía.

Más tarde, cuando se intentaba celebrar el centenario del natalicio de Goethe, su figura resultaba más sepultada que nunca, la repercusión fué débil, mientras que en los días conmemorativos de Schiller, resonaban en toda la nación las voces de regocijo. Esa situación no cambió en todo el siglo. Goethe

GENIO Y ARTISTA

nunca fué el poeta de la nación, nunca podrá serlo. En cambio, pertenece más que cualquier otro al mundo. La cruel palabra que pronunciara el discípulo más eminente de Goethe, la afirmación acusadora de Nietzsche: "Goethe es solamente un incidente sin consecuencias" ha quedado justificada por la realidad de medio siglo. Y mientras la nación se imagina que se está reflejando por unas semanas en su héroe, diremos nada más que la verdad histórica, por lo menos aquí y en hora tan solemne, llamando al desarrollo de Alemania completamente opuesto al ideal goetheano.

¿Dónde manifiesta la nación su espíritu, tal como evidencia el espíritu de Lutero, Schiller o Beethoven? ¿Dónde está la palabra viviente que, aparte de una docena de versos del "Fausto", florezca en los labios del pueblo? ¿Dónde están los signos de su jerarquía? En las vitrinas de los germanistas, en las aulas de los sociólogos, administrase el tesoro de la sabiduría de Goethe. Ningún estadista y ningún pedagogo alemán se ha atrevido a salirse de la habitual sombra de los partidos y de los principios, a la aureola de su ideario. Ello resultó fatal para Alemania. Si Goethe, con su sabiduría universal y con su previsión, hubiera logrado la influencia sobre la nación que a él solo correspondía, la historia alemana habría sido distinta, más espiritual, más humana y, por consiguiente, habría sido distinta también la historia de Europa.

Pero su obra dormía profundamente, como protegida por un hermetismo clásico. Igual que nuestros padres, aprendimos a admirar la belleza serena de "Ifigenia" y la probidad germana de Hermann, las dudas de Fausto y la violencia de Goetz, algunos de sus versos puestos en música, recitamos baladas, y nos informaban que Goethe fué un ser afortunado, mimado por las mujeres, protegido por los príncipes y lejos del ruido mundanal, ha gozado su vida platónica: favorito de los dioses, que después de algunas turbulencias en su juventud ha transformado su vida en obra de arte, que probó su talento innato en melodías que fluían sin obstáculos, hasta que murió sin dolor a una edad muy avanzada, y fué honra-

EMIL LUDWIG

do aún después de su muerte más que ningún hijo de burgués alemán antes que él. En el mausoleo de un gran duque halló su última morada.

Una mujer maravillosa, de nobleza interna y externa, eternamente inaccesible, presentábase sin tregua a su mirada dirigida hacia arriba; un príncipe lo estimulaba continuamente para nuevas obras, y en un coloquio de diez años con el poeta congenial logró su supremacía espiritual. En el "Fausto" se representó a sí mismo, y glorificó al final a la Iglesia. Cuando desde el oeste penetró el espíritu de rebelión en Alemania, él se opuso, y toda su vida luchaba como una verdadera Excelencia a favor de los privilegios de la nobleza. Es cierto que tenía el capricho de ocuparse también un poco de las ciencias naturales y que pretendía establecer una nueva teoría de los colores; tenía la debilidad de rendir homenajes al enemigo de su país, Napoleón, y la deplorable indulgencia de casarse finalmente con una muchacha vulgar, para dar a su hijo un nombre honesto. Pero ¿qué modifican esas manchitas en la figura de un olímpico, que resumía su enseñanza en las palabras: "Noble sea el hombre, caritativo y bueno"?

Así se nos mostró a Goethe, así se le alejó de la nación. La juventud tiritaba en presencia de este genio frío, inaccesible, solemnemente condecorado. Aparecía como un ser que no se había formado, sino que parecía haber sido creado desde un principio como personaje genial.

Pero hay otro Goethe. Aquél que da a los interrogantes fundamentales de nuestra época una contestación ilustrativa, que propone soluciones atrevidas de nuestros problemas, que aconseja en un sentido de mayor actualidad que todos los muertos y los vivientes. Cuando abrimos uno de los libros, cuando se confunden ante nuestra vista los documentos de su obra y de su vida, cuando se derrite todo el envoltorio con que lo oscurecen sus panegiristas en el sol de la verdad, se nos presenta una luminosa imagen muy distinta.

GENIO Y ARTISTA

Poco a poco sale a la luz la figura de un hombre que piensa y siente en una forma polar, que demuestra en cada trecho y en cada palabra que tiene la conciencia de la contradicción imperante en su alma y en su espíritu, y que prefiere sufrir antes que negarla. Sale a la luz poco a poco la figura de un hombre feliz, un hombre a quien se negaba la mayoría de las mujeres de su elección, que en vez de una existencia bien cuidada llevaba una vida, que hasta en la madurez, sólo lograba salvar mediante fugas constantemente repetidas de lugares, círculos y actividades. En vez de aquella figura armoniosa que parecía cultivar sus talentos bajo la protección de los dioses, nos encontramos con un hombre juguete de Dios y del diablo a quien, aun como septuagenario, parecían arrojar unos momentos de desesperación por conquistar un amor o un conocimiento, al abismo, ante el que se había horrorizado ya a los veinte años.

La costumbre de aunar siempre su obra y su vida al contemplarlos en su totalidad tal como en él se aunaban, no proviene de aquella curiosidad, con la que se suele penetrar en la vida privada de los autores. Repetimos lo que Goethe osaba decir respecto a la naturaleza: "No hay que buscar nada detrás de los fenómenos: ellos mismos constituyen la enseñanza",— para probarlo en él mismo: no hay que buscar nada detrás de él: Goethe mismo es la enseñanza—. En ninguna parte aparecen las ideas de Goethe más claras que en su carácter y en su vida.

Desde la penumbra de la tradición surge como un hombre que nunca sintió su vida como obra de arte, que siempre luchaba y que, después de tantas confesiones, se sintió en constante peligro de muerte; como un hombre que nunca negaba la lucha entre los sentidos y el alma, que siempre se esforzaba y sólo encontraba su equilibrio en la resignación. Pero fué una resignación varonil, pagana, que conservó a ese "decidido no cristiano", como él mismo se llamaba. No siempre conseguía allanar las continuas reyertas entre los motivos estimulantes y restrictivos en cuestiones vitales. Lo que él mismo llamó la

EMIL LUDWIG

polaridad, el diálogo interno del corazón del poeta, vive en los dos protagonistas de sus obras, porque siempre está Goethe en ambos: en Fausto tanto como en Mefisto, en Tasso tanto como en Antonio, en Ifigenia lo mismo que en Oreste, en Guillermo como en Jarno. El tenía más que cualquier otro, aquella visión doble del poeta que comprende a los hombres y fenómenos en su totalidad, misteriosamente semejante a la visión del investigador, pero aun más decididamente propia de un hombre, que era lo uno y lo otro. Por eso tomó tan pocas veces partido frente a los hombres y a las instituciones, por eso dejaba en sus obras siempre sin respuesta la cuestión del héroe, y ni siquiera hizo ganar a Fausto su apuesta de un modo claro. Así pudo atreverse a hacer decir al propio Dios al diablo: "Para los de tu laya nunca tuve acrimonia".

Aquí y en ninguna parte más, vemos el secreto impulso que permitió a una naturaleza tan expuesta, realizar semejante obra. Como tenía conciencia de las contradicciones del corazón humano y nunca las abjuró, tuvo que traspasar su contradicción interna al mundo, y únicamente así pudo crear de hecho y en su obra un microcosmos con luz y sombra. Dió a este sentimiento fundamental la designación griega de sístole y diástole, palabras que adquirieron para él un significado casi místico, y sólo más tarde las interpretó en los versos alados:

En la respiración hay dos clases de gracia:
Aspirar el aire y exhalarlo.
Aquello oprime, esto refresca;
Tan maravillosamente mezclada es la vida.
Agradécele a Dios cuando te aprieta,
Y agradécele cuando te suelta de nuevo.

Con esas armas se adelantó Goethe para emprender la lucha entre cielo e infierno. Así procedió en la lucha del amor; muchas veces salió sin premio, encontrando sólo alguna hora de dicha. Así luchó entre fe e investigación, llegando a tientas y sin miedo hasta los límites. Así fué su lucha entre la ac-

GENIO Y ARTISTA

ción y el pensamiento, sacrificando un decenio; después se resignaba y quedó, sin embargo, al final, sin premio.

¿Qué significa el que Goethe se haya decidido a los veintisiete años a obrar, es decir, a gobernar? ¿Había un ejemplo para eso? Olvidamos demasiado fácilmente que no encontró en su época, en su país, un ejemplo, como nosotros lo encontramos en él. Goethe se enfrentó con una tradición de acuerdo a la cual el autor alemán no podía pretender conquistar el mundo y ser algo más que preceptor de príncipes o profesor. Fué el primero en osarlo, se enganchó en el carro del Estado y tiró del mismo.

En la historia del espíritu alemán siempre me ha conmovido como símbolo ese decenio que Goethe pasó como ministro. La tragedia alemana, producida por el divorcio del espíritu y el Estado y que aun últimamente presentó al mundo el cuadro de una Alemania doble, fué llevado esa única vez por una mano genial hacia la reconciliación. Goethe interrumpió el celibato en que viven el Estado y el espíritu como separados por la ley y debido al que un pueblo altamente espiritual fué mantenido en la penumbra política; el salvó después de quinientos años la separación que apartaba a nuestros investigadores, pensadores, inventores y artistas del Estado que nunca supo emplearlos en su gobierno.

No interpretó su misión como príncipe encantado que, ascendido a ministro por un príncipe impetuoso, fuera rodeado de la noche a la mañana, como en los cuentos de hadas, con brillo y poder. En vez de gozar a la luz de los astros estivales de la casualidad, comprendió, a pesar de que acababa de comportarse como un joven frívolo, que aquéllos eran los astros del destino y, por consiguiente, se inclinaba, se levantó después y empezó a obrar.

Con una rapidez asombrosa pasó el joven Goethe de la poesía a la acción, de la fantasía a la realidad. Se entregó con toda su fuerza demoníaca a las exigencias del día, y antes de que se diera cuenta, ya había desaparecido de su alrededor todo

EMIL LUDWIG

el brillo juvenil, y al cabo de sólo dos años se había convertido en mentor, consejero y hasta tutor financiero de ese mismo duque, cuyo compañero de orgías y poesías hubiera debido ser. El duque no cambió en toda su vida de manera de ser; pero su ministro procedió a demostrar a sí mismo y a la historia, que también en Alemania pueden influenciarse mutuamente el espíritu y el Estado.

Fué un error heroico. Durante todo un decenio, el tan fecundo entre los treinta y cuarenta, el mundo perdió casi por completo la obra poética de uno de sus espíritus más profundos, porque éste intentaba gobernar los ducados de Weimar y Eisenach de un modo eficaz. Veíasele empeñado con todas sus fuerzas de realizar diez años antes de la revolución francesa algunas de sus tesis; pues él sabía y describió lo que se preparaba lentamente en el interior del volcano; oía en su pequeño principado el terremoto que retumbaba bajo los muros de París. En aquel entonces se atrevía Goethe a recomendar la parcelación de las grandes fincas rurales, a luchar contra su amo a causa de las cacerías de jabalíes que devastaban los campos de los campesinos, e intentaba disminuir, a favor del pueblo, los exorbitantes gastos que insumía la vida de la corte. Pero se hallaba frente a tres comarcas y sus respectivas castas, que deseaban repartir todas las cargas a su favor. El duque se puso de su lado. Goethe perdió la partida en todos los puntos.

Pero siempre alentaba el poeta a su alma: ¿qué son dimensiones? ¿No puede Liliput significar un imperio? Y entonces se dedicaba a obrar materialmente. Cuando hubo que renovar una mina en Ilmenau, el señor ministro intervenía personalmente en las tareas que habían de realizarse a flor y bajo tierra; cuando el deshielo amenazaba a los pueblos, él mismo estaba desde la mañana hasta la noche, con botas altas, en la nieve, y cuando se producía algún incendio, subía a una de las escaleras y formaba un eslabón en la cadena de los baldes.

GENIO Y ARTISTA

¿Qué retenía al hombre que fué combatido por los grandes señores que lo consideraban como burgués a causa de sus principios y que fué perseguido por los envidiosos en las guerrillas por la administración del Estado, durante un decenio a la cabeza de ese pequeño Consejo? Era la fe imperturbable, probada ya por el joven, de que la alegoría es lo único que determina el valor de una obra. Compenetrarse totalmente de la fuerza del símbolo, ensanchar el espíritu y el ser todo con la significación de lo más pequeño: tal era el afán apasionado del joven sabio y hubo de ser también la última sabiduría del anciano. Cuando en aquel gobierno diminuto las figuras se movían alrededor de la pequeña luz de su príncipe, aparecían a Goethe como enormes sombras delante de las nubes, detrás de las cuales se elaboraba el destino general. La impetuosa naturaleza primitiva de Goethe sólo lograba salvarse, después del torbellino de los años juveniles, en transposiciones gigantescas.

De esa larga excursión por el mar de la acción —que en realidad era un pequeño lago, pero en el que hacía falta saber timonear— volvió Goethe cansado y literalmente como fugitivo a sus dioses. Aún a los ochenta años sonreía o se enojaba, conforme su momentáneo estado de ánimo, al pensar que había creído seriamente en la posibilidad de gobernar en nombre del espíritu.

El águila descendía despacio de su vuelo espiral hasta su nido para escrutar el mundo. Miró entonces con más serenidad a los ojos de su "daimon", que otrora lo había hecho hermoso, salvaje pero que también casi lo mataba; mas no lo venció y ni hubo de vencerlo en todos los días de su vida. Cuando ya no necesitaba más las fórmulas mundanas y cuando ya empezaba a abandonarlas, se volvió del modo más natural de los problemas de la sociedad a los de los animales, de la contemplación de columnas y construcciones hacia sus originales. Como siempre buscaba las raíces de los fenómenos y siempre pensaba en primer término de acuerdo a lo que veía,

EMIL LUDWIG

debía volverse su espíritu realista, en esa época, hacia los fenómenos de la naturaleza.

Cuando Goethe inició sus investigaciones, le beneficiaba la mirada penetrante adquirida en veinte años de observación, que había vedado hasta al lírico, de fantasear en la penumbra. Es el único autor alemán en cuyos miles de versos no se encontrará jamás una metáfora, una escena o un gesto que no podría ser efectivamente reproducido, y esa misma condición de hombre que es todo ojos le favorecía en sus trabajos de laboratorio. Se abandonaba como poeta con estruendos y resonancias a sus versos, pero en lo óptico no se abandonó nunca; por eso resultó todo lo que encontró como investigador, asombroso por su exactitud y por la paciencia de los estudios, que estaban en relación con su pedantería convertida en un muro de defensa.

Y sin embargo, no resultaba decisiva para él la visión sino la observación. Solamente el agraciado con el don de observar el conjunto de las cosas, puede, al caminar por la orilla del mar, descubrir de repente, al ver el cráneo roto de una oveja, que todos los cráneos no se componen de huesos planos, sino de vértebras. Solamente a las miradas visionarias de un poeta que visita un jardín de Palermo para escribir versos dramáticos, se les presenta de repente, a la vista de una palmera real, la planta primitiva. Pero a ambas ocurrencias, lo mismo que al descubrimiento del intermaxilar, ha precedido el hábito de observar que lo excitaba cada vez más, de modo que confesó en una carta: —“El reino vegetal está alborotando en mí.”

Goethe nunca buscaba la ley; siguiendo a un presentimiento, andaba a tientas entre los fenómenos. Así describe su investigación, en cada caso aislado, el mismo círculo místico, como su poesía, su obra: la mirada acecha la oportunidad, el genio divisa la esencia universal y el pensador enérgico resume todo. De la observación por la visión a la ley. Tal es el camino que Goethe ha recorrido siempre. Ya sea como lírico, como ministro, o como investigador ha pasado siempre

GENIO Y ARTISTA

de la visión por la observación a la ley. "Porque me sucedió con estos fenómenos lo mismo que con los poemas" —dijo — "no los hacía yo, ellos me hicieron a mí." Altanero como Fausto, señalaba Goethe una y otra vez el signo del macrocosmos, para sentirse como Dios. Y humildemente como Francisco hundíase en su microcosmos, para sentir Dios dentro de sí.

Pero aunque intervenía tan grandiosamente, adelantándose con su teoría de la metamorfosis a Lamarck y Darwin, y con su teoría de los colores a los físicos de hoy: jamás se dejó tentar por un sistema. Como no era ambicioso, no le interesaban los éxitos, a los que debían proceder trabajos concluyentes. No dejó nunca de ser un espíritu libre, estimulante como el aficionado genial, y pronunció las palabras imperiosas: "Siempre me daba lo mismo hacer platos o fuentes". Su relación personal con la naturaleza la estableció ya siendo joven en una frase monumental: "—Todos tus ideales no deben impedirme de ser tan verdadero y bueno y malo como la naturaleza". Veinte años más tarde dijo lo mismo en "La Oda a la naturaleza", que consideró como una de sus obras principales, y lo repitió un decenio después en forma mística en las "Primitivas palabras órficas", y la última carta que a los ochenta y dos años, cinco días antes de su muerte, escribió a Humboldt, vuelve una vez más, quedamente, sobre el tema.

El estudio de la naturaleza era para Goethe, como anteriormente la acción, en primer lugar un calmante, una forma de resignación, de salvación. Y como en ese campo no le molestaban los mediocres con sus problemas minúsculos y sus juicios mezquinos, y como los conflictos con algunos sabios envidiosos eran menores que los rozamientos con príncipes y consejeros, resultaban las molestias más soportables para su carácter extremadamente susceptible. Y además se encontraba en el universo, en una corriente inagotable de alegorías, impresionado como un creyente que, en sueños, se siente rodeado de coros de ángeles. Al promediar los treinta años, experimentó al acercarse a la naturaleza la misma sensación que recibe un

EMIL LUDWIG

carácter desenfrenado después de su conversión. De joven había desechado, en la máscara de Fausto, todo lo que fuera saber e investigación para vivir, dedicado únicamente a la acción. Pero desencantado de ella, retornó a la investigación y se alejó de nuevo, por unos decenios, de Fausto y Mefisto, para colmarlos sólo mucho más tarde con nuevos pensamientos.

Todo esto transcurrió en una soledad de desierto. En el pueblo chismoso donde vivía, había, aparte de Wieland, solamente dos hombres geniales, que hubieran podido entenderlo: Herder, con quien nadie podía convivir a la larga, y Schiller, que en aquella época odiaba todavía a Goethe y a quien éste hizo trasladar de Weimar. En semejante aislamiento, atraído unas veces y torturado otras por su única amiga que lo comprendió, en el fondo un extraño en este círculo, en este país, rodeado de viejos manuscritos, fragmentos importantes, que durante decenios no se había atrevido a abrir, hombre de mundo todavía y, no obstante, ya otra vez poeta, casi olvidado por la nación y vencido aparentemente por los más jóvenes: así vivía inviernos enteros, años enteros, en las frías penumbras de la soledad. La inseguridad de semejante situación y además la indecisión que le caracterizaba en aquel entonces, se evidencia al encargarse Goethe de la dirección del teatro: formó el mejor teatro de Alemania, y sin embargo, representaba sus propias obras al principio muy pocas veces y luego, en ocasiones cada vez más raras. La vida y la obra de Goethe estaban destinadas a un teatro ideal; ni el ducado de Weimar, ni el teatro de la corte de Weimar podían servirle de marco. No fue un Schiller que lanzara con impulso dramático pieza tras pieza al escenario; era un gran señor que gobernaba desde su capital fortificada hasta los límites de mares y países extraños y que, a veces, dejaba sentir su poder también a la costa dramática.

Goethe aprendió muy lentamente en aquel entonces a consagrarse al momento, por lo que había luchado ya en los tormentos de su juventud y a lo que aspiraba, en el fondo, durante toda su vida. En la mitad de la vida trataba de

GENIO Y ARTISTA

suprimir, o cuando menos de relegar a un segundo plano, la maldición del análisis realizado en los propios momentos de vida vivida; quería que el observador de sí mismo quedase invisible en la oscuridad, a fin de no tener que volver a exclamar, como lo hiciera a los dieciséis años en una de sus primeras delicadas poesías. "¡A qué me sirve estar gozando!", pero a los ochenta años volvió a quejarse de lo mismo en la última parte del "Fausto".

Goethe nunca logró vencer esta dualidad, que toda naturaleza poética combate por medio de transposiciones a la poesía. La fuerza analítica obraba demasiado enérgicamente en él.

En esa época media que pasó en compañía de Schiller y en la que no inició ni terminó ninguna de sus obras principales, se dedicaba a estudios y colecciones, a problemas críticos e históricos, relegando el poeta a favor del sabio y literato, y convirtiéndose en burgués grueso y pedante.

Goethe llamaba su dualidad en la lucha con las mujeres: el pretendiente trascendental-erótico. El decenio de la acción práctica había sido casi un decenio de ascetismo, lo que en cualquier otro resultaría increíble. Goethe, que en aquella época de su relación con la señora de Stein había sido en primer término humanista, pletórico de ideas de humanidad y armonía, había querido imponer a su naturaleza contradictoria, la idea de lo puro, que, como dijo "se extiende hasta el bocado que llevo a la boca" y que, a su juicio, simbolizaba la amiga espiritual, creía entonces todavía en la posibilidad de tal recurso. Quería espiritualizar la lucha de Prometeo que amenaza aniquilarlo, el conflicto entre el ideal y la pasión, que intentaba apartar con versos siempre nuevos a una lejanía objetiva, y quería espiritualizarla también en el amor, y sobre todo en el amor.

Pero cuando se había escapado, después de haber sufrido tensiones insoportables, de la amada y de los asuntos del Estado, cuando se había vuelto más alegre y libre, en Italia, encontrándose doblemente solitario a su regreso, en la estre-

EMIL LUDWIG

chez, entre amigos desleales, entonces llegó el tiempo, del cual hablan las "Palabras primitivas".

No eres solitario, te formas como ente sociable
y actúas, tal como actúa otro."

La hermosa muchacha del pueblo, que más tarde tomó por esposa, parecía la alegoría del otro impulso, del cual estaba completamente consciente. Esta mujer que le brindaba más felicidad y cordialidad que las mujeres más interesantes a cuyo lado se colocaba, constituye al mismo tiempo un ejemplo social. Goethe que explicó en la vejez por qué Schiller era tanto más aristocrático, Goethe a quien los alemanes retrataban largo tiempo como a un hombre orgulloso y cortesano, tomó por esposa, mientras vivía en la corte, a una florista, y eligió a un albañil como amigo de su vejez.

El hecho de que se haya decidido tan tarde a quedarse para siempre en Weimar, y las circunstancias en que tomó esa determinación, también permiten reconocer su naturaleza doble. Era alemán de nacimiento, y por su idioma, pero por su nostalgia, por la armonía era griego, y la diagonal de estas dos fuerzas conducía al deseo de conocer Italia. La naturaleza de Goethe y el lugar de su residencia complicaban también este problema. Como alemán del sur, nacido en una región vinícola que saludaba la primavera siempre unas semanas antes que el norte, no gustaba nunca el paisaje y el clima de Sajonia, que consideraba duro y mezquino. Echaba de menos la zona más cálida, y tanto en el campo como entre los hombres más fríos, nunca perdió el dialecto de Francforte, en el que, incluso, escribió algunos poemas heroicos.

Por eso le resultaba Prusia siempre extraña; durante cincuenta años no había visitado nunca Berlín, aunque quedaba muy cerca, y entre otras malicias dijo en su vejez: "En Berlín, vive una clase de hombres tan audaz que no se llega lejos con la delicadeza, sino que es menester ser muy ducho y a veces

GENIO Y ARTISTA

algo grosero, para mantenerse a flote." Y, sin embargo, era Zelter, el amigo de su vejez, un berlinés auténtico, y lo que Goethe más apreciaba en él, era justamente su buen humor y su habilidad típicos del norte. Cuando Goethe iba de viaje, se dirigía casi siempre a Austria, y tal vez pueden señalarse aquellos largos y repetidos meses de veraneo del sexagenario rejuvenecido en los balnearios de Bohemia, como la época más feliz de su vida. Allí encontró y admiraba a la bella emperatriz, allí vió hombres y mujeres de la aristocracia de Viena, que lo comprendieron más rápidamente y a cuyos juicios prestaba más tarde mayor atención cuando los encontraba en Weimar.

Un extraño juego claro-oscuro de inclinación y resistencia, de amargura crítica y cariño, unió a Goethe con Alemania. No es éste el momento de repetir siquiera una sola de las cien palabras crueles que dijo a los alemanes en poesías y en prosa. Sin embargo, podrían aprender justamente hoy mucho de ellas. Entre los juicios benévolos elijo una palabra profunda, en que se refleja el modo de ver la patria de Goethe: "La mayoría de los hombres del norte llevan en sí muchos más ideales de los que necesitan y pueden elaborar."

En la primera tempestad de su juventud se encontró con el lenguaje afrancesado del rococó, que arrojó por la borda después de haberlo empleado durante unos años en afectadas poesías de estudiante. En aquel entonces, en que lo descubrió el gran alemán Herder, creó Goethe, de la noche a la mañana, casi podría decirse: en sus cabalgatas entre Sesenheim y Estrasburgo, un idioma nuevo; y tal como bastaba para la fama de Lutero el haber renovado la lengua alemana en un avance genial, hubiera bastado para la de Goethe el haber realizado un esfuerzo no menor en igual sentido. Un prejuicio nos ha librado de los más valiosos testimonios del momento álgido de este proceso: las cartas de amor del joven Goethe fueron quemadas por los descendientes de Federica. Las había escrito en la época en que ponderaba rapsódicamente la catedral construída por Erwin von Steinbach y en la que escribía pocas

EMIL LUDWIG

poesías en su lenguaje, de las que, además, no se salvaron sino una parte.

Pronto giraba este sistema solar, y el ideal que rondaba a Goethe desparramó su luz sobre la otra mitad de su alma. Lo meridional - griego se apoderó de él, cuando pidió a todo precio la armonía como una salvación, encontrando sus emblemas en la clásica Hellas. Entonces Goethe permaneció durante más de cuarenta años casi indiferente frente a todo el arte alemán, hasta que en la mitad de los sesenta se dejó llevar por sus alumnos hacia la contemplación de los cuadros y paisajes alemanes, de las colecciones más valiosas, y el Rhin. Cuando Goethe, al promediar aquellos cuarenta años, huyó de Alemania, no concibió siquiera la idea de un refugio que no fuera Italia. Y, sin embargo, no encontró allá más de lo que ya había presentido. También ahí se confirmaba su afirmación que el poeta anticipa al mundo, y cuando vió por primera vez Nápoles, cuyo paisaje había esbozado muchos años antes en el "Wilhem Meister", escribió únicamente las irónicas palabras: "Mignon tenía razón de suspirar por estar aquí". Las partes de "Ifigenia" y "Tasso" que escribió en Italia también eran, en desacuerdo con lo que se piensa en general, más transformación que concepción. Pero cuando en una mañana calurosa se paseaba por el parque de la villa Borghese, le visitaron de repente los espíritus del norte, y en el más clásico de todos los jardines romanos, compuso Goethe su obra nórdica más estrafalaria, la "Cocina de las Brujas".

En la vejez dejó todo esto de constituir un problema para él. Presenciaba las derrotas y las victorias de su patria, sin emoción, sin siquiera tomar partido, y esto es tanto más asombroso, cuando seguía siendo ministro de Instrucción Pública y, además, amigo de un príncipe alemán, que había perdido batallas y campañas y casi también el país y el trono. Durante estas guerras se ocupó Goethe de la geología de la China, realizaba viajes imaginarios a Arabia, y consideraba su origen únicamente como un símbolo del idioma que estilizaba y a cuya formación había contribuido. Su casa, exte-

GENIO Y ARTISTA

riormente de pronunciado estilo alemán, había sufrido una extraña transformación en el interior, a causa de una escalera de estilo italiano; y mientras que adentro recordaban bustos y cuadros a Grecia y Roma, se extendía afuera un jardín típicamente alemán: una alegoría de Elena.

Tal vez podría decirse de Goethe que siempre había pensado como realista y obrado como idealista. En cuanto ello fuera cierto, bastaría esta fórmula para aislarlo, ya que la mayoría de los que intentaban realizar sus pensamientos cumplen la fórmula inversa. Aquel realismo con que pensaba y que aparece siempre en su lucha entre la libertad y la obligación, entre la investigación y la fe, y aun entre las mujeres, le prestó en medio de todas las confusiones la claridad del astro del día, que era enteramente el suyo. A pesar de no tener quién lo guiara, salía siempre triunfante, encontrando siempre nuevos recursos para poder vivir, y como eludía constantemente la tragedia, evitándola también en su obra, presentaba el aspecto de un hombre confiado, con aspiraciones comprensibles para todos.

El que quiera salvarse de la tentación del platónico, encontrará en él un ejemplo que se ha salvado de tales tentaciones mediante la actividad incondicional. Pero nunca verá que disfrazara esa actividad de obra moral, señalándola como un deber hacia Dios y la humanidad, sino precisamente como un medio vital de mantener su equilibrio. Tal explicación le hace particularmente digno de la confianza de la juventud escéptica, y yo podría enumerar durante una hora, para los jóvenes que hoy lo rodean escépticamente, confesiones y frases por las que sus almas ultramodernas tendrían que sentirse descubiertas.

Pero junto a este modo de pensar y actuar realista, existía y obraba continuamente en su naturaleza doble la fe en los presentimientos, sin que se molestasen mutuamente. Lo mágico en Goethe parecía vivir bajo tierra, cerca de las raíces, pero se elevaba, en la transfiguración poética, hasta por encima de la copa, y en el medio crecía imperturbable y echaba

EMIL LUDWIG

sombras el poderoso árbol de su vida varonil. "Nuestros deseos —escribió— son presentimientos de las posibilidades que dormitan en nosotros. Nuestra capacidad y nuestro anhelo, precursores de lo que seremos capaces de rendir, se presentan a nuestra imaginación como situados fuera de nosotros y en el futuro. Ansiamos lo que, oculto para nosotros mismos, ya poseemos. Así transforma la anticipación apasionada, lo realmente posible en una realidad soñada".

Semejantes frases espléndidas, diáfanas y casi líricas, resultan, si se tienen contra la luz como la hoja de un árbol cuya estructura se quiere examinar, tan perfectamente lógicas en su construcción, como la hoja.

Por eso falta en la larga historia del alma de Goethe toda época de ilusión, toda falsa tregua consigo mismo, como las encontramos en casi todas las vidas. Exteriormente Goethe renunciaba a menudo, interiormente nunca. Y cuando finalmente logró aquella armonía que a los treinta años se esforzaba en vano por conseguir, todo creció sin intención y voluntad.

El destino le dió en esa época una vez, como una recompensa tardía, la fuerza atractiva del agraciado para reunir lo bello de todos los lados. En aquel entonces, cuando después de la muerte de Schiller, salió un Goethe rejuvenecido de la selva de agitadas peregrinaciones, para gozar como septuagenario y sólo por pocos años de una vida superior y alegre, cuando empezó a recoger los frutos dorados del árbol de la resignación; cuando, reluciente como un bronce en un nuevo sol, empezaba a destacarse del fondo de su época, podía dirigirse serenamente, elevado por encima de las luchas de una vida larga, al gran dragón postrado a sus pies, como diciéndole: Ya no temo tu mirada, Gorgona.

Entonces parecía verdaderamente rodeado de armonía. La historia de los desenfrenados años de su juventud se le presentaba a la luz de una ironía tan elevada, que le fué posible describirla al burgués alemán. Las mujeres acudieron así como las llamaba, y a la despedida que siempre temía,

GENIO Y ARTISTA

precedía la felicidad de horas encantadas, que antes nunca se le habían brindado con tanta gracia. Una nueva forma de la historia del alma se desarrolló espontáneamente ante el maestro. Sabía que con las "Afinidades Electivas" había escrito un libro para el siglo XX. Pero al mismo tiempo oía sonidos más claros que en todo tiempo anterior: en "Pandora" alcanzó la altura y la diafanidad de Mozart. Parecía entonces verdaderamente agradar a los dioses, y éstos le agradaban a él. Creaba y respiraba. ¡El tiempo se detuvo!

Si es posible reconocer la naturaleza doble de Goethe, según traté de señalarla en el pensador y artista, en el hombre de mundo y en el investigador, en el amante y el hombre de acción, habrá de ser doble también reconocer la dualidad de su posición frente al Estado, con lo que se evitaría la tentación de contarle entre los miembros de cualquier partido. ¡No debía el hombre que sólo a los cuarenta años consiguió apaciguar la contradicción innata, que tuvo que sacrificar la mejor fuerza vital a su propia serenidad, oponerse a todo levantamiento de la voluntad del pueblo, puesto que había logrado vencer el propio alzamiento con esfuerzos sobrehumanos? La anarquía interior que siempre combatía, lo prevenía contra toda anarquía en el Estado. Como ya no era joven cuando estalló la revolución, se opuso decididamente a ella, y llegó a pronunciar la peligrosa palabra: "Prefiero cometer una injusticia a tolerar el desorden".

Y, sin embargo, también en este caso la doble visión, preservó al autor de tomar partido. En grandes diálogos, épicos y dramáticos, en las "conversaciones de los emigrados" y en los "Excitados", sostuvo la balanza entre la tradición y la libertad, y su mano varonil no tembló hasta que el fiel quedó en su lugar. De tener que afrontar hoy problemas parecidos, nos fijamos con mucha atención en Goethe y su actitud respecto a la revolución. Discípulo de Voltaire y traductor de Diderot, había tratado de realizar en su pequeño Estado algunas de sus ideas, mientras ello dependía de su voluntad, de su conocimiento; en el momento en que las exigía la fuerza,

EMIL LUDWIG

se retiró del movimiento, fiel a su condición de evolucionario. Por su carácter y el reconocimiento de sus peligros, pero también por su investigación de la naturaleza, debía sentirse Goethe inclinado hacia un desarrollo lento y orgánico. Por eso no hizo suyo el consentimiento que manifestaban Schiller, Klopstock y Kant.

Sin embargo, comprendía profundamente el contenido de las ideas. Cuando después de la batalla de Valmy, en la que el ejército de la joven república francesa venció a la alianza de los monarcas alemanes y, por consiguiente, también al duque de Sajonia, estaba sentado en la misma noche de la derrota con su príncipe y sus amigos en la tienda de campaña y se pidió su opinión, osaba Goethe, después de un largo silencio, contestar al grupo enconado: "Aquí y hoy empieza una nueva época de la historia del mundo, y ustedes pueden decir que han estado presentes".

No eran sólo estos sentimientos los que le acercaron a Napoleón. Cuando el gran hombre encuentra a su hermano "in genio", le pasa lo que a un hombre a quien la visión de la mujer que le corresponde, arrebatada de la felicidad y tranquilidad de su familia: desaparecieron todos los pensamientos en la propia patria que el francés aplastaba con paso férreo: la afinidad de las naturalezas geniales se burlaba de toda traba nacional.

Impulsado por tales sentimientos frente al único hombre a quien más tarde reconocía como superior a sí mismo, dió Goethe, al encontrarse frente a frente de Napoleón, un gran ejemplo para todos aquellos que hoy intentan nuevamente elevar con toda la fuerza del alma los sentimientos de inclinación y admiración humanas por sobre los sentimientos de raza y nacionales. En esta conversación en que el poeta dijo al emperador, el germano al latino, tres veces la verdad, atreviéndose a defender a su amigo y duque contra el señor del mundo, pronunció éste la palabra: "Voilà un homme!" Si a esto se agrega lo que los dos hombres decían uno del otro, antes y después: si se recuerda el saludo que el emperador

GENIO Y ARTISTA

mandó, a su regreso de Rusia, a Goethe al cambiar de noche sus caballos en Weimar, y toda alusión que Goethe hacía en la vejez al emperador al explicar el genio activo, se nos aparece la imagen de dos grandes europeos que, hace más de un siglo, se estrechaban las manos por encima de lo imposible. Como una alegoría mágica irradia la historia de este encuentro sobre el alboroto oscuro de nuestras luchas.

Al invocar el espíritu de Goethe como guía de nuestro tiempo, se abre la larga vía de sus enseñanzas que sólo hoy, cien años después de su muerte, parecen despertarse. Pues justamente lo que le enajenaba de su época, lo acerca a la nuestra. Incesantemente creció este árbol en los últimos dos decenios en profundidad y altura, de manera que sus ramas, cada vez más extendidas, dejaban caer unas cuantas frutas fuera de su círculo natural, donde un peregrino tardío bien puede encontrarlos. ¿Cómo es que los pensamientos de Goethe, concebidos y formulados hace más de cien años en una habitación estrecha, nos sirven hoy de guía en el transcurso de un día, que carece de toda semejanza exterior con un día de la vida de Goethe?

Lo explica, por ejemplo, la concentración de Goethe sobre un campo limitado, el elogio del especialista, como lo ordena nuestra época. Lo explica su fervor por el verdadero saber, tanto de la tarea manual como de la intelectual, su humildad ante el oficio, el menosprecio de lo heredado, su aplauso para todo el que se abría camino por sí solo. Tenía, además, un concepto innato de la actividad y aspiración, la fe en el constante apoyo que el desasosegado corazón humano encuentra en las exigencias del día. Su conciencia social designó formas de la vida en común que por último, en el final de los "Años de peregrinaje" se adelantaban a las exigencias más radicales de nuestros días.

Los problemas que más conmueven a nuestra época: la lucha de clases y de razas, en contraste entre la acción y el pensamiento, la disputa entre la técnica y el arte, encuentran en la sabiduría de la vejez de Goethe, en poesía y en prosa,

EMIL LUDWIG

cientos de contestaciones irónicas, patéticas y, a veces, desesperadas. Ante los que tratamos de decidírnos entre las obligaciones para con la masa y los derechos del fuerte, entre las enseñanzas de Nietzsche y Tolstoi, se agranda en Goethe la figura del amoralista, que, sin embargo, siempre se permitía menos a sí mismo que al "homunculus" de sus sueños. A los que presenciamos diariamente, contentos o confundidos, la desaparición de los límites entre las ciencias, impresiona el gran peregrino, quien las unía dedicándose a todas ellas. Los que vemos cómo una juventud demasiado práctica derrocha el idealismo en rivalidades deportivas, admiramos al profeta del clásico goce físico. Y cuando, perplejos, nos sentimos llamados a investigar fenómenos trascendentales y nos inquietamos más aún por ello, nos basta recordar su espíritu no romántico, cuya resignación varonil se abstuvo de penetrar en lo inexplorable, para dedicar su tiempo y sus pensamientos al estudio de lo explorable. Todo esto, que acaba de mencionarse como al pasar, ¿no resulta una colección de frases programáticas en las que se podría apresar el espíritu de nuestra época? El dualismo lo soporta y lo refrena; investigación basada en la intuición; fe en la mutación ininterrumpida de la naturaleza, el Estado y el carácter; la voluntad de acrecentar el pensamiento por la acción y la acción por el pensamiento. El mismo Goethe que se burlaba en sus glosas anticipadamente de la técnica de la época "velocífera", prediciendo horrorizado una época en que las gacetas aparecerían tres veces por día y no una vez por semana — anhelaba a los ochenta años, no obstante, vivir medio siglo más para ver, según dijo, los canales de Suez y de Panamá. El mismo Goethe, que en sus últimas poesías parecía oír sonidos de regiones celestiales, estaba, sin embargo, al mismo tiempo rodeado de planos y mapas, para estudiar los nuevos diques de Bremerhaven. Místico en el sentido supremo, es, sin embargo, apologista de la capacidad y de la habilidad bien orientada, y apenas deja la música de sus versos del "Diván", conságrase al estudio de esqueletos y piedras. Y, por último, no era Goethe peor ale-

GENIO Y ARTISTA

mán que otros y, no obstante, parecía hablar para nuestro siglo, cuando traspasaba los límites nacionales: "Nuestra vida —dijo en la vejez— no nos lleva al aislamiento y a la separación de otros pueblos, sino, por el contrario, a la unión más fuerte. El libre cambio de las ideas y sentimientos acrecienta, igual que el tráfico con productos, la riqueza y el bienestar general de la humanidad. Si tal no ha ocurrido hasta ahora, es solamente debido a la falta de leyes y fundamentos firmes para el tráfico internacional".

"¡Y, sin embargo!" Esta exclamación: ¡Y, sin embargo!, me parece ser el gran tema fundamental, al que se debe que se haya rejuvenecido incesantemente su sentir y pensar. Se anuncia en el desarrollo de sus propios rasgos. Si los muchos que lo consideraban un mimado de la suerte, y que, por consiguiente, se apartaban siempre de él —porque el afortunado nunca es un ejemplo para nadie—, quisieran otra prueba más para convencerse de que Goethe había creado todo luchando, que había hecho todo con sus propios medios, bastaría señalarles el desarrollo de su cabeza desde los dieciséis años hasta los ochenta y dos. Conocemos ciento sesenta retratos. Y como el gran rostro humano que presenta al final, no nos significa menos que la obra de su vida, dediquemos tan sólo un momento a la contemplación de los retratos más significativos.

De la melancólica y pálida cabeza de Werther del Goethe de veintitrés años, pasivo, doliente, como quebrantado antes del tiempo, hay como un salto por encima de decenios hasta el perfil que lo muestra, dos años más tarde, en un caos de sentimientos y proyectos, erguido, con los ojos muy abiertos, anhelante de conocer, de investigar y gozar todo. Pero a los treinta y dos años lo encontramos nuevamente parecido al tipo de Werther, sólo que la infundada melancolía de la boca juvenil se ha transformado en misantropía decidida. La mirada es más abierta, pero introspectiva, y los rasgos hundidos delatan el peso que había cargado como ministro.

Un nuevo decenio, correspondiente exactamente a la mi-

EMIL LUDWIG

tad de la vida, ve en el hombre de cuarenta y un años rasgos más anchos, una nariz pujante, y en su borde, parecidos a dos barcos pesados, los bellos labios del cantor, debajo de ellos un mentón de fuerza varonil, y una frente que jamás dejará de crecer. Pero la mirada, antaño fogosa o sufriente, luego escrutadora, parece ahora condenada a la soledad: aparece por primera vez el hombre con la máscara, y es el de entonces un conmovedor retrato de una vejez temprana. A partir de entonces se ensanchó la cabeza durante otro decenio, hasta que a los sesenta volvió a rejuvenecerse. Entonces es cuando Goethe era más hermoso, un hombre de una armonía lograda con grandes esfuerzos, señor de la vida, llevado por la fama, reposando en la sensación de su propia dignidad. Pero el septuagenario ya aparta de nuevo, resignadamente, la mirada, manteniéndose derecho sólo por obra de la voluntad de subsistir, pero un tanto acobardado como hombre lo mismo que como autor. Pero, una vez más, despierta la gran fuerza vital mancomunada con el arte de vivir, y a los ochenta y dos años ofrece al mundo por todos los tiempos el cuadro del hombre que alcanza su perfección.

No creo causar emoción al contar la historia tan simbólica de los últimos días y horas de Goethe. Su figura es demasiado grande. Erguido por varonil fuerza vital, hallábase el anciano frente a la puerta del más allá. "Deduzco la convicción de que perduramos más allá de la muerte —dijo a los ochenta años—, del concepto de la actividad. Pues si obro sin descanso hasta el fin de mis días, está la naturaleza obligada a designarme otra forma de existencia, si la actual no es capaz de aguantar mi espíritu". Después de la muerte de su único hijo, escribió al amigo: "No tengo otra preocupación que mantener mi equilibrio físico; todo lo demás se arregla solo. El cuerpo debe, el espíritu quiere... ¡adelante, pues, por sobre las tumbas!" Al mismo tiempo dijo al canciller: "¿Cree usted que un ataúd puede inspirarme respeto? ¡Ningún hombre capaz se deja robar la fe en la inmortalidad!"

Con manos heroicas termina Goethe, a los ochenta y dos

GENIO Y ARTISTA

años, el "Fausto" que había empezado a los veintidós. Pero al mismo tiempo estampó esa pluma, seis semanas antes de la muerte, las siguientes palabras para Suleika, al devolverle sus cartas:

A los ojos de mi querida
a los dedos que las han escrito—
en otros tiempos esperadas y recibidas
con deseos ardientes—
al pecho del que surgieron
deben volver estas hojas
siempre cariñosamente dispuestas,
testigos de hermosos tiempos."

He vivido mucho tiempo con Goethe; y si me es permitido decir así, le debo una segunda vida. No en vano repitió en los últimos versos del final de "Fausto" su enseñanza: considerar la vida, cada fenómeno aislado, los nombres y destinos como alegorías. Este pensamiento, totalmente comprendido y sentido en su profundidad, basta para una vida. Con él, Goethe mismo se convirtió en alegoría para todos los ambiciosos, y éste es aún más que un ejemplo.

El estudio de la personalidad la acerca tanto a quien lo realiza, que finalmente cree conocerla y la reconocería seguramente si la encontrase. Así veo a Goethe cuando paseo por las montañas graníticas de mi residencia, tal como lo describió su discípulo a una edad muy avanzada; parecido a Montan, con abrigo y sombrero, tocando con su bastón las rocas primitivas que revelan a sus oídos y ojos escrutadores, antiquísimas verdades.

Así puede una figura convertirse al cabo de un siglo en leyenda y, sin embargo, señalar simultáneamente, como guía viviente, el porvenir. Pero de ello sólo es capaz un espíritu que se haya explotado de acuerdo a su forma originaria y que en todas las luchas se entendía secretamente con las potencias que lo guiaban, invisibles.

EMIL LUDWIG

Goethe siempre ha creído en estas potencias. Por eso invocamos su memoria, para terminar, con las primeras de sus "Palabras primitivas":

Tú te formaste al comienzo y siempre
de acuerdo a la ley bajo la que naciste,
de acuerdo a la situación que, cuando al mundo viniste,
ocupó el sol respecto a los planetas.
Así has de ser, no puedes huir de ti mismo,
ya lo decían las sibilas y los profetas,
y ningún tiempo, ningún poder deshace
la forma acuñada que se desarrolla.

Napoleón y Goethe

El genio permanece solitario en la historia que él hace: sólo a veces apacigua una posteridad más sabia y más tranquila a su espíritu desasosegado. Pero el malentendido patético coloca más a menudo que el reconocimiento tardío, el laurel al pie del monumento de bronce. La fama mundial que lleva a los dos nombres del epígrafe hasta la última choza de los mares del sur, no significa todavía que hayan sido comprendidos.

Cien años después de que la naturaleza más fuerte que haya producido un milenio, exhaló en un destierro trágico-ridículo el último estertor de una demoníaca alma humana, se reúnen los guardianes de su nombre para preparar un homenaje dedicado a su obra secundaria. ¿Es verdaderamente necesario que Herbette, que los señores catedráticos de la Sorbona, empleen como pretexto el mérito moral y neutral del "Código de Napoleón", como si se tratara de la conmemoración de un Grotius o un Suárez? ¿Puede haber un malentendido más insensato que el de perdonar a un cometa su recorrido irregular solamente porque se descubrió una nueva estrella en su cola? Un profesor, célebre hasta más allá de las fronteras de Francia, se golpeó su pecho republicano y exclamó: "¿Celebrarlo nosotros? ¿Por qué? ¿Tal vez por lo que hizo con el duque de Enghien?" Y me parecía oír su sonrisa: "Idéologue...".

¡Como si se tratara en el caso de Napoleón de "revolución o imperio", en el caso de Goethe de "Werter" e "Ifigenia" — y no en ambos casos del ejemplo que dieron por unos

EMIL LUDWIG

siglos a la juventud activa y pensadora, afanosa de poder o de espíritu!

Llama la atención la poca habilidad del genio para transmitir sus sentimientos fundamentales. Mientras vive, refrena su realidad a la sugestión, y cuando está muerto, se interponen nuevas realidades entre sus visiones. Ningún hombre de los tiempos nuevos o antiguos, se ha transformado tan rápidamente en leyenda como el hijo del pequeño abogado, que parecía haber nacido de la espuma de un decenio tormentoso y, sin embargo, ya deshilachaba la estrechez política de sus nietos, el tejido de su vida mágica para contar las hebras. Si alguna vez se ha comprobado que este hombre fué un extranjero, un italiano, cuyos padres habían luchado todavía contra Francia y que se sirvió friamente de este país como trampolín, eso sucede hoy, cuando su patria adoptiva lo honra con frialdad ingrata, porque había "traicionado a la revolución".

¿Es de asombrarse entonces, que Alemania desconociera más aún al genio que la oprimía? Y, con todo, bastaría que los alemanes recordasen a un compatriota, que consultasen lo que él decía y sentía cuando el emperador estaba en su apogeo, es decir, en medio del derrumbe de su patria, para divisar en la luz eterna del firmamento histórico, lo que un siglo atrás les vedaba su odio temporal. El que hoy hablara como Goethe hablaba en aquel entonces, sería desterrado como elemento anti-alemán.

Sí; Goethe era entonces antinacional, porque era amigo de las naciones y sólo su tacto y prudencia impidieron que expresara sus sentimientos en público, lo que le preservaba contra el odio de un pueblo, cuyo afecto no había ganado de ninguna manera en aquella época. Pero la potencia de su personalidad era tan grande, que los nacionalistas de 1813, y aún los poetas del "pathos" nacional, Koerner y Arndt, perdonaron a este primer europeo entre los alemanes, su amistad con el enemigo. "Sacudid no más vuestras cadenas", dijo Goethe en agosto de 1913 en Dresde, a los dos poetas solda-

GENIO Y ARTISTA

dos: "no las romperéis. Ese hombre es demasiado grande para vosotros".

En la fe imperturbable de Goethe en Napoleón, reconozco la fuerza de la fe sobrenacional, la debilidad de todo fanatismo de hitos nacionales, la primera posibilidad moderna para los jefes políticos de entenderse por el espíritu, es decir, en el sentido de una moral puramente humana, aun siendo enemigos. Porque aquel 2 de octubre de 1808, cuya fecha deberían aprender todos los colegiales del mundo, en aquella primera de las dos audiencias que Napoleón y Goethe se concedieron mutuamente, no se hallaba el rapsoda al lado del monarca, ni un Aristóteles frente a un Alejandro; sino que se encontraba el presidente del Consejo de ministros de los vencidos ducados de Weimar y Eisenach, frente al amo de su amo.

El ministro del pequeño duque tomó serenamente partido contra el emperador del mundo.

— "Su duque me ha invitado a Weimar. Durante un rato se mostró bastante irritado. Pero luego se enmendó."

— "Si está irritado, Sire, piensa que el castigo ha sido, por cierto, algo duro. Por nuestra parte no podemos menos que admirarlo."

Goethe logró además, ciertas ventajas para su país.

Y, sin embargo, ambos hombres se enfrentaron, por decirlo así, como disfrazados. No solamente porque el cadete de dieciséis años había escrito tragedias en Brienne, sino más bien porque en Elba podía decir: "J'ai toujours cherché le merveilleux. J'avais la passion de surmonter toutes les difficultés". "Aquí se atribuye Napoleón", escribió Goethe al conocer esas palabras del emperador, "dos cualidades opuestas: el amor por lo maravilloso es, en verdad, propio del poeta, mientras que el placer de vencer dificultades es propio del matemático".

Estas palabras definen con una genialidad superior el carácter de Napoleón y la causa recóndita de su caída: porque justamente cuando su amor por lo maravilloso aventajaba

EMIL LUDWIG

a su exactitud matemática, precisamente en aquella campaña hacia el Este, cuando por primera vez el número no entraba como elemento principal en sus proyectos, se embrollaba su destino y entonces tropezó Napoleón con la disensión de su alma. "Iluso, fantástico y observador realista": como tal lo reconoció Goethe. El debía saberlo, porque también él luchaba durante decenios contra esa disensión e intentaba en vano, con ensayos siempre renovados, equilibrar la realidad de sus actividades con el elemento fundamental fantástico de su alma. Cuando se encontraron, Goethe no llevaba casi ninguna otra ventaja sobre Napoleón que veinte años de sosiego.

Esa semejanza mística de los caracteres acercó a estos dos hombres quizás más que el recuerdo de "Werter", — que Napoleón pretende haber leído siete veces, — y que la visión soberana de Goethe de las hazañas cósmicas del emperador:

Lo que los siglos han meditado tristemente,
El lo abraza con una mirada en la luz clara del espíritu,
Lo estrecho todo ha desaparecido,
Sólo el mar y la tierra tienen aquí importancia.
Si de aquél se ha ganado la orilla
Para que se rompa la ola altanera,
Entra por sabia conclusión, por lucha de poderes,
La tierra firme en todos sus derechos.

Cuando saludaba con esta imagen fáustica a la esposa del emperador, la admiración de Goethe ya databa de un decenio y medio. Porque el escéptico quincuagenario misántropo, había reconocido inmediatamente, ya antes de terminar el siglo, al general Bonaparte como "apariciencia magnífica y dominante" — y, sin embargo, era muy reservado frente a todos los héroes de guerra (Napoleón era entonces sólo general), pero también frente a todos los hombres de la revolución, y hasta a Mirabeau, a quien homenajeban los primeros espíritus de Weimar y de Alemania. — Le perdonó hasta el origen anárquico de su poder, olvidó la campaña en Fran-

GENIO Y ARTISTA

cia, en la que había acompañado a los Borbones y, cuando después fué derrotado todo el Reich y su país en especial, quedando todos bajo el pie del vencedor, osaba solamente el alemán más grande de Alemania, escribir a su amigo, en medio de la catástrofe: — "Uno se desmiente a sí mismo lo monstruoso mientras puede, y se veda un conocimiento exacto de los detalles que lo componen. Pero cuando se oye cómo describen ingeniosamente a este emperador y su ambiente, se ve por cierto, que no hubo nada de eso y que tal vez nunca lo habrá... Su historia me parece semejante a la revelación de San Juan. Cada cual siente que contiene algo más, pero no sabe qué es".

Cien años después, el mundo ya no parece sentir lo que contiene de más y separa con una pretendida justicia adecuada, las granzas del trigo de su obra. Goethe seguía aferrado a su concepto del enemigo del país, y ni su derrota lo desconcertaba (como a Lord Byron), y mientras el estampido de los cañones sacudía durante la batalla de Leipzig el cuarto tranquilo de Goethe, mientras en esos cuatro días decisivos llegaba mensaje tras mensaje a Weimar con las noticias de la victoria sobre el odiado, compuso el poeta sobre-nacional un epílogo para él:

Quien siente coraje en su pecho real,
no vacila de ninguna manera, pisa con placer
el camino socavado del trono,
conoce el peligro y sube confiado.
La carga enorme del aro de oro
no le pesa: tan decidido como sereno
lo coloca alegre en la cabeza atrevida
y la lleva fácilmente, como si fuera de hojas...
¡Así era también éste! Y ahora dilo:
Llevaron tu vida junto con la de él.
El hombre experimenta, esté donde esté,
Una última felicidad y un último día.

EMIL LUDWIG

Un año después, celebró nuevamente al vencido en el "Despertar de Epiménides", la obra recordatoria de una victoria más extraña que jamás haya chasqueado a una corte, a una capital y un pueblo.

Pero nuestra fraseología debía falsear, tergiversar o callar durante un siglo, estos peligrosos anacionalismos. En vez de pegar públicamente en todas las esquinas la crítica escéptica que Goethe emitiera acerca de los alemanes para que se reconozcan en su frialdad cristalina, se pasan por alto estas páginas de su obra, como si hubiera menester de disimular un mal paso dado por un miembro de una familia por lo demás honorable.

En tales tiempos de sordidez sombría, cuando a la derecha del Rhin ningún jefe parecía sincero y a la izquierda del Rhin ninguno parecía sensato, debían obrar los espíritus de los genios desaparecidos como elementos de exhortación y conciliación. Una Francia ideal no celebraría solamente el "Code Civil", sino el "Code fantastique" de las hazañas inauditas, y una Alemania ideal mandaría a su embajador colocar una corona en los Inválidos; pues Alemania debe a Napoleón el mismo impulso que el Vaticano al doctor Lutero. Esa corona podría llevar los versos que Goethe escribió hace más de cien años, cuando supo de la muerte solitaria del emperador. Hizo entonces aparecer al diablo ante el trono de Dios, para pedir para sí ese malvado viejo; pero el Supremo sonrió y dijo:

"¡No lo repitas ante oídos divinos!
Tú hablas como los profesores alemanes...
Si te atreves a asirlo,
te permito también, arrastrarlo al infierno!"

Napoleón como Hombre de Estado

La familia de un gran hombre se queja a menudo de su tiranía, aunque sea la primera en sacar provecho de su éxito.

Cuando en 1800 Napoleón llegó al poder, había no poca gente que se acordaba aún del pequeño teniente pobre y desconocido. No se había dado cuenta de su genio, porque generalmente se nota tarde la grandeza de un jefe, y a nadie le agrada confesar su falta de perspicacia. Es más raro que se sobreestime a un hombre que lo contrario. Cuando los contemporáneos ven un hombre más pequeño de lo que es, corrige la posteridad esa falta, exaltando su genio. Por eso, la muerte, y sobre todo una muerte trágica, es el medio más seguro para llegar a la gloria. El hombre ya no tiene provecho de ella, pero esa idea de una gloria póstuma es la que más le incita a proseguir su carrera.

Se ha hecho mal en reprobar la ambición. Sólo los ideólogos pueden pretender que un hombre de acción mantenga siempre su objetividad y no sea personal. Sin embargo, de no mediar la ambición, no se habrían realizado las grandes obras y las grandes acciones. Excluir esa ambición, basándose en una moral falsa, y exigir de un conductor una abnegación impersonal en aras del país, es tan insensato como querer excluir la competencia del mundo de los negocios y del espíritu. Ella es el gran estimulante. Ningún hombre de Estado ha salvado jamás a su país por simple patriotismo, sin ningún otro motivo. Lo mismo como ningún sabio jamás ha descubierto un nuevo remedio, guiado solamente por el amor a la humanidad.

Si Napoleón en su juventud no hubiese leído a Plutarco, si no hubiese conservado la imagen gloriosa de los grandes romanos, no hubiera llegado al poder. Se había propuesto alcanzar su grandeza, y realmente logró realizar por primera vez después de siglos, el Imperium Romanum. Que

EMIL LUDWIG

su centro haya sido París, no es más que una casualidad histórica que no tiene nada que ver con su carácter, ni con su genio. Fué y quedó romano.

El hecho de haber dado a su único hijo el título puramente simbólico de Rey de Roma, demuestra cuánto significaba para él el clasicismo; fué romano también al reunir en su persona al general y el hombre de Estado. Esto no era meramente una consecuencia de su evolución, sino la base de su ideal. El que en Napoleón no ve nada más que el soldado, apercibe solamente una parte incompleta de su personalidad. Es cierto que hizo su debut en la guerra, que se hizo célebre por sus victorias y que fundaba su poder sobre su reputación militar; al llegar al poder por el golpe de Estado, no era más que un general y no siempre victorioso. Pero se consideraba dotado de una fuerza organizadora de hombre de Estado, superior en todo sentido a la del general conquistador.

¿No hemos visto muchas veces en la historia a generales estúpidos y victoriosos? ¿Aventureros, audaces, que habían aprendido la profesión de la guerra y que a cada momento arriesgaban la vida? Y hay quien afirme que en tiempos lejanos, había hombres de Estado no menos tontos.

Estos no olvidan de citar sus éxitos y cargan sus derrotas en la cuenta de sus rivales.

¿Cuál fué la situación de Francia cuando el general Bonaparte se convirtió en estadista y se hizo cónsul? En 1799, durante su campaña en Egipto, no siempre favorecida por la suerte, recibía noticias alarmantes con respecto a la joven república. Se la consideraba sin porvenir; una larga guerra había trastornado las diferentes clases sociales; aprovechando el desorden general, se enriquecieron ciertos financistas proveedores del ejército, oficiales y mercaderes, en detrimento del país. Parecían rotos todos los vínculos sociales, y mientras los aventureros acumulaban y gastaban millones, sufrían hambre los pequeños rentistas y los obreros. Francia estaba agotada por la lucha de los partidos y por la corrupción, debilitada por los demagogos, y se volvía hacia el hombre fuerte

GENIO Y ARTISTA

que debía dominarla. De esa suerte, Bonaparte no necesitaba luchar, puesto que nadie se opuso a su voluntad.

Encontró el tesoro vacío. El Directorio había vendido o embargado las joyas de la corona; ni siquiera se encontró el célebre diamante "le Regent". Los Luises de oro que habían valido veinticuatro francos, costaban más de ocho mil. Los nuevos ricos habían comprado los bienes raíces del Estado, nadie pagaba sus contribuciones. El primer paso que dió Napoleón, consistió en una alianza con los banqueros, que detestaba. El más rico entre ellos, un gran aprovechador de la guerra, se negó a pagar un millón; lo encarcelaron; entonces prometió pagar veinte millones, pero terminó por no pagar nada, porque era aún más ducho que el Cónsul. Este fundó con un grupo de banqueros el Banco de Francia con un capital de treinta millones y mantuvo buenas relaciones con los antiguos capitalistas, en vez de perseguirlos y desposesionarlos, conforme al método de siglos anteriores.

Quitó los mandatos a 34 diputados y envió mensajeros adictos, a las provincias, para influenciar al país en favor del nuevo gobierno.

Desde las primeras semanas de su llegada al poder, se ocupó de la seguridad pública. Fijó la tarifa de las contribuciones, creó una nueva administración aduanera y empleaba el resto del tesoro para rescatar la renta, la cual subió rápidamente de 7 a 17. Inmediatamente empezó a liquidar las deudas, puso fin a las estafas de los proveedores de guerra, reglamentó la Bolsa y salvó de esta manera la industria, cuya capacidad de producción había quedado reducida a una cuarta parte.

Despidió de la administración a los incapaces y nombró hombres activos, elegidos por él. "Estos son primeros cónsules en miniatura", decía. Amén de no servirse de ningún partido, los hizo suprimir a todos. "Expliquen a los guardias nacionales y a los ciudadanos", escribió en una orden del día, "que si aún quedan ambiciosos que necesitan un odio general, éstos se encontrarán con que las riendas del Estado

EMIL LUDWIG

están actualmente en manos fuertes, muy acostumbradas a vencer los obstáculos". El gran manifiesto con el que presentó al pueblo la nueva constitución, terminaba con estas palabras: "La revolución ha vuelto a los principios por los que ha comenzado; ha concluido".

Esta nueva constitución, que entró en vigor algunas semanas después del golpe de Estado, estableció un senado de sesenta miembros electos y con un sueldo de veinticinco mil francos. Este nombraba jueces y funcionarios. Además, previó la constitución de un Consejo de Estado que había de proponer las leyes y un tribunal que las discutía. Luego un parlamento de trescientos miembros electos por el senado, conforme a las listas propuestas por la totalidad de los ciudadanos. Ese representaba el último derecho que se dejaba al "pueblo soberano". El segundo y el tercer cónsul, tenían voz pero no voto. Todo eso dependía de Bonaparte, dictador de hecho, quien nombraba o suspendía a su voluntad, a los miembros del Consejo de Estado, los ministros, embajadores, oficiales, jueces, y quien decidía sobre la suerte de las leyes propuestas por el parlamento.

Ese derecho le fué confirmado más tarde por un plebiscito en que tres millones de franceses le dieron su voto, mientras que sólo 1500 votaron contra él.

Es cierto que tranquilizaba al país por medio de la fuerza y que lo logró a pesar de largos años de trastornos y de inseguridad. El orden significaba para Napoleón igualdad, pero no libertad. El dictador conservaba uno solo de estos dos beneficios de la revolución. Durante toda su vida procuraba la igualdad. En cuanto a la libertad, decía: "Tanto el salvaje como el hombre civilizado, necesitan de un mago que vigile su imaginación, que les someta a una disciplina severa, que les dé golpes y los lleve a cazar". Pero a pesar de su cinismo, apreciaba siempre y en todas partes al más capacitado, y lo distinguía entre miles de otros, recordando que sólo su energía, su celo y su superioridad, lo habían elevado por sobre todo un pueblo. Al ver cómo agrandaba constantemente el

GENIO Y ARTISTA

radio de su poder, la gente se sentía segura. Toda actividad que contaba con su beneplácito, creaba influencia y riqueza. Cuando en un proyecto de la constitución se le propuso nombrar un presidente del Estado con funciones puramente representativas, exclamó Napoleón: "¡Sáquenme ese holgazán!" Todas las autoridades debían participar de la legislación; el gran médico Laplace fué nombrado ministro del Interior; Röederer, un periodista genial, llegó a ser miembro del Consejo. Napoleón pidió la opinión crítica de los primeros le-gistas del país y no soportaba la adulación. "Ustedes no es-tán aquí, señores", dijo entonces, "para compartir mi pare-cer, sino para comunicarme el suyo. Luego los compararé y juzgaré cuál es el mejor".

Las sesiones comenzaban a las nueve de la noche, cuan-do el trabajo urgente del día quedaba terminado, y duraban a menudo hasta las cinco de la mañana; porque a la edad de treinta años, su época más brillante, Napoleón había traba-jado hasta 18 horas por día. Si ocurría que algún concejal anciano se quedaba dormido, lo sacudía diciendo: "Quedé-monos despiertos, ciudadanos; no son más que las dos, y de-bemos ganar nuestros sueldos". El hombre que disponía de todo el poder, que podía decidir todo él mismo, pasaba no-ches y meses con sus colaboradores para crear leyes, porque decía: "El valor militar solo no da derecho a gobernar; ¿sabe usted por qué dejo discutir tanto en el Consejo? Porque sé que ahí soy el más fuerte".

En la misma noche del golpe de Estado, Napoleón for-mó dos comisiones para la preparación de un nuevo código. Esta fué una de las acciones más grandes del dictador. Con ella demostró que no deseaba solamente el poder personal, sino también el orden general. Después de cuatro meses ya estaba elaborado el proyecto del código de Napoleón, y al año y medio ya tenía fuerza de ley.

Mientras los problemas más antiguos de la sociedad, fueron discutidos bajo la presidencia del primer cónsul, apa-recían las cuestiones del día como la trama de un tejido: Na-

EMIL LUDWIG

poleón exigía incesantemente a sus ministros rendición de cuentas, abusaba de sus fuerzas, y hacía ver que no se daba cuenta de ello. De vuelta a sus casas a las dos de la mañana, después de siete horas de sesión, ya recibían nuevas órdenes de investigación.

Pero las fuerzas principales que determinaban la acción del dictador, eran su energía y su imaginación. Sin esas cualidades, ningún estadista ha obtenido éxito. Una de ellas relaciona al hombre de Estado con el general, la otra con el artista. Una fuerza demoníaca empujaba a Napoleón continuamente hacia adelante; quería que se realizase inmediatamente toda idea nueva. No tenía tiempo para los goces, siempre estaba en actividad. Le faltaban las ganas y el tiempo para disfrutar de la vida.

Vivía sencillamente, y sólo con cierta torpeza y de mala gana rodeábase de una pompa fría. Muy a menudo encabezaba sus órdenes con las palabras: "Sin perder un instante", porque siempre estaba viva en él la segunda de esas fuerzas, la imaginación, sin la cual toda acción se reduce a un acto material. Ella le enseñaba de antemano el efecto de los hechos que proyectaba, de modo que también podía prever las consecuencias de sus acciones. Todo gran estadista, igual que el poeta, percibe innumerables diálogos en su corazón. En conversaciones imaginarias con sus adversarios, ensayaba Napoleón su fuerza de persuasión. De ahí su expresión: "La imaginación gobierna al mundo".

A pesar de que ejercía una dictadura cada vez más terminante, trataba de asegurarse por medio de plebiscitos que le daban la certidumbre de que la revolución había realmente terminado.

"El recurrir al pueblo me proporciona una doble ventaja: confirma la prolongación de mi función y purifica el fundamento de mi poder". Evitaba en primer lugar el considerar al ejército como base de su fuerza. Prefería ser tirano en el sentido antiguo, pero gracias a la decisión libre del pueblo que debía conferirle ese poder.

GENIO Y ARTISTA

Se daba cuenta cabal de la debilidad de esa ficción, impuesta por su siglo. En vez de ver el origen de su poder en el hecho de su superioridad, taraba ese origen puro con plebiscitos cuya realización estimaba de su deber moral, porque aún el hombre más grande actúa más o menos conforme un modelo que ha elegido.

Napoleón encontraba el suyo entre los héroes de Plutarco; no tenía nada de democrático en el sentido de auspiciar un gobierno del pueblo. Hubiera debido vivir en una época en que el genio no necesitaba atrincherarse detrás de parlamentos o senados.

En esos primeros años, se cometieron varios atentados contra la vida del cónsul. Son significativos para el fin de una revolución; se les podría llamar "batallas de retirada". Aun cuando todo hombre encuentra la muerte que le es destinada, no se entregará a un simple fatalismo pasivo. Napoleón estableció un sistema policial sumamente desarrollado, que le informaba de todo cuanto sucedía en la Capital. Plenamente consciente de su existencia singular y, por esa misma razón aún más ligado al destino, el genio debe hacer todo para conservarse para su obra, y pese a la voz secreta que le dice que no se escapará a su fin, intentará siempre alejarlo.

En plena actividad de legislador, chocaba Napoleón contra un poder inquebrantable que resistía toda fuerza armada. Era la Iglesia, que no había perdido su prestigio, a pesar de todo lo que había tenido que soportar durante la revolución. Pero Napoleón encontró pronto la solución de este problema: un año después del golpe de Estado, firmó el concordato con el Papa. Comprendió inmediatamente que necesitaba la Iglesia para ganar el pueblo, y contaba con el reconocimiento del papado independiente.

Honró al Papa Pío VI, muerto en el exilio, haciendo celebrar funerales dignos de su rango. Napoleón no había podido entenderse con él. Pero el conde de Clermont, que después de 1800 fué Pío VII, tenía otro carácter. No quería quedar prisionero; y bajo la protección de las tropas austria-

cas entró en Roma, dispuesto a toda clase de concesiones con tal de escapar a la antigua sujeción. Napoleón sacó provecho de esta situación e hizo saber al Papa que tenía la intención de restablecer los Estados pontificios.

Personalmente era un cínico. Siendo atea en su juventud, como los otros, decía ahora: "Entre los turcos fui musulmán, y ahora seré católico y espero que tarde o temprano conduciré al Papa conforme a mi voluntad. La religión — agregó él — es para mí el misterio del orden social y no el de Cristo. Relaciona la idea de la igualdad con el cielo e impide que los ricos aplasten a los pobres".

Exteriormente parecía devoto y, en oportunidad de su entrada a Milán, dijo a los sacerdotes: "Convencido de que esta religión es la única que puede hacer feliz a un Estado bien organizado, les prometo que siempre les protegeré. Una sociedad sin religión, es como un buque sin brújula".

Cuando los emisarios secretos de Roma, monseñor Spina y el astuto padre Casselli, llegaron a París, encargó Napoleón a su hermano José, haciendo ver que ignoraba su incapacidad, que conferenciase con ellos. Spina escuchó, observó, y no prometió nada. Todo el modo de ser de Napoleón se opuso a esa táctica, porque era un estadista demasiado grande como para conformarse con ser sólo un diplomático consumado. Solicitó del Papa el reconocimiento del nuevo orden en Francia y renunció a las compensaciones y al derecho de nombrar arzobispos. El Papa exigió que la religión católica volviera a ser la religión del Estado y que los cónsules hicieran oficialmente profesión de fe. Se elaboraron cinco proyectos, pero sin resultado. Al aumentar su poder a consecuencia de nuevas victorias, Napoleón aumentó sus exigencias.

Después de nuevas conferencias, realizadas esta vez en Roma, Napoleón se dirigió furiosamente a los emisarios: "El Papa se ha portado conmigo de tal modo que me siento inclinado a convertirme en luterano o calvinista; o cambiaré de conducta o fundaré una nueva religión para el pueblo, con campanas y procesiones, y no necesitaré más del Papa". En

GENIO Y ARTISTA

esa oportunidad mandó Napoleón un ultimátum a contestar dentro de cinco días; y no hay que olvidar que su poder, un año después del golpe de Estado, no estaba todavía sólidamente establecido y que sus querellas con la Iglesia disgustaban a la mayoría de los altos funcionarios y oficiales.

Es por eso que llevaba las conferencias en secreto y que prohibía a la prensa discutir la cuestión. Al mismo tiempo calculaba el pro y el contra de este asunto, su riesgo y su beneficio. "Escuche — dijo en Malmaison al consejero de Estado, con quien se paseaba en el jardín, — el domingo pasado, caminaba yo aquí en la naturaleza silenciosa; de repente se oyeron las campanas de la iglesia. ¡Me emocionó! ¡Qué fuerza tienen las primeras impresiones de la infancia! Y me di cuenta entonces hasta qué grado deben quedar impresionadas las almas simples y devotas! El pueblo necesita una religión y ésta debe estar en las manos del gobierno. Actualmente, el clero está dirigido por cincuenta arzobispos emigrados, que son pagados por Inglaterra. Hay que destruir su predominio. Por eso necesito al Papa: hay que acostumbrar al clero a la obediencia y al orden".

Napoleón trató también, de intimidar al segundo emisario, Consalvi; le dió cinco días para las conferencias, pero éstas, naturalmente, duraron tres semanas y fueron complicadas.

Los argumentos del representante de Napoleón pusieron al cardenal fuera de sí. Levantó los brazos al cielo y evocó el Espíritu Santo. Después de una escena terrible que duró desde las ocho de la noche hasta las cuatro de la tarde siguiente, se llegó a una última reunión. El cardenal, satisfecho, escribió a Roma: "Los embajadores y otros informados, consideran el concordato como un verdadero milagro, sobre todo porque es tan ventajoso para nosotros".

Se reconoció la religión católica como religión del Estado; se estableció el culto público, se fijaron los días de fiesta así como el nombramiento del alto clero. Pero en el seno de la Iglesia reinaba la discordia. Una parte del clero atacaba al Papa. Al mismo tiempo, como siempre cuando el Estado

EMIL LUDWIG

y la Iglesia hacen las paces, empezó la guerra de nuevo, para llevar a la derrota al emperador Napoleón.

Los parisienses miraban con ironía los preparativos para las fiestas oficiales del Concordato. Napoleón se negó a asistir al Te Deum en Notre Dame y sólo aceptó oír misa con la condición de que no se le obligara a besar el Santísimo Sacramento. Preparándose para ir a la iglesia, preguntó a su hermano: "Vamos hoy a misa. ¿Qué dirá París de eso?"

— "La gente presenciara el espectáculo y silbará si no le agrada."

— "En ese caso, la haré echar de la Iglesia por los guardias."

— "¿Y si éstos también silban?"

— "Se cuidarán bien de hacerlo. Mis viejos soldados no me quitarán la vista de encima, y cuando ven que su general está serio, ellos también estarán así, tomándolo por una orden."

Cuando luego Napoleón preguntó al general Delmas si le había agradado la solemnidad, éste contestó con franqueza:

— "¡Era un buen golpe! Faltaban únicamente el millón de hombres que han muerto por lo que usted acaba de restablecer!"

Todo esto no es más que un compendio de la actividad de Napoleón como hombre de Estado; demostró su genio en una docena de tratados de paz, pero ni las batallas ni las victorias, representaban ya un recuerdo viviente. Austerlitz, Marengo, Jena, nombres que se han dado a algunas avenidas. El mundo siempre ha adorado a quien lo ha subyugado, pero la verdadera grandeza no correspondía nunca al general, sino siempre al estadista y al artista. Tienen éstos de común un punto principal: — Restablecen el orden en el caos, conforme a su visión. Y este orden creado por la mano fuerte del hombre de Estado, refleja su carácter personal y único. De ahí la influencia mágica del dictador.

Después de 1805, Napoleón no deseaba nada tanto como la paz. Tenía la pasión de la organización. Ese soldado más

GENIO Y ARTISTA

grande de los tiempos modernos, no era un militar apasionado. Una vez que hubo conquistado el poder, quería administrar a Francia con tranquilidad. Pero los odios que había suscitado en su juventud y por sus victorias brillantes, provocaban forzosamente nuevas guerras. Tuvo que luchar otro decenio más. Así tenía que perder todo. El hombre de Estado no supo desarrollar y afirmar lo que había conquistado el soldado. Los Estados fundados por Napoleón no existen más, pero las ideas fundamentales del código que había creado, dominan todavía en Europa.

Cuando en Santa Elena Napoleón leyó en un diario inglés, que había guardado riquezas inmensas en lugares seguros, se sobresaltó y dictó de improviso: "¿Quieren conocer los tesoros de Napoleón? Son grandes, pero no están escondidos. Son los puertos de Amberes y de Vlissingen, en los que caben las flotas más grandes y que jamás se hielan. Son las construcciones hidráulicas de Dunkerque, el Havre, Niza, los diques de Cherburgo, el puerto de Venecia, la carretera de Amberes a Amsterdam, de Maguncia a Metz, de Burdeos a Bayona, los pasajes del Simplón, del Mont Cenis, Corniche y Mont Genève, que son superiores a las obras de los romanos. Luego los caminos de los Pirineos a los Alpes, de Parma a Spezia, de Savonne a Piemonte, los puentes de París, Tour, Lyon, el canal del Rhin al Ródano, la restauración de la Iglesia, la creación de nuevas industrias, el nuevo Louvre, los ferrocarriles, los muelles. Los telares de Lyon y más de 400 ingenios de azúcar. He aquí los tesoros de Napoleón, que representan miles de millones y que sobrevivirán durante siglos".

La historia la hacen los individuos y no los números o las circunstancias. Es grande solamente en el momento en que aparecen los grandes hombres: revolucionarios, estadistas, reyes.

Las guerras nunca han sido fatídicas, pero siempre constituyen el último medio de los hombres de Estado para lograr sus fines supremos o defender su poder. Si en 1914 hubiera habido cinco estadistas notables en los cinco gabinetes euro-

EMIL LUDWIG

peos, se hubiese evitado la guerra mundial. Es un error secular afirmar que Napoleón fué víctima de Inglaterra: él mismo vió con más claridad las causas de sus desfallecimientos. Pero no son más que el símbolo de su carácter y nos recuerdan la palabra sublime de Goethe, quien dijo: "Las virtudes y las flaquezas de un hombre son como las ramas y las raíces de un árbol; cuanto más se eleva hacia el sol, tanto más se hunden las raíces en el suelo". No se debe, pues, juzgar a un gran hombre de la historia de acuerdo a las leyes burguesas.

La historia se repite siempre, cambiando solamente de aspecto. Lo que queda, no es más que un gran ejemplo. Una ambición desmesurada, un éxito imponente deslumbran al mundo. Pero el que reúne ambos nos revela las eternas fuerzas creadoras que actúan sobre el hombre.

Por eso es nada más que justo que la posteridad olvide los grandes sacrificios que exige un jefe de Estado, genial. Solamente él no los debe olvidar, sino recordarlos siempre.

A la edad de dieciocho años, el pequeño teniente había leído con provecho a Machiavelli. Se hizo anotaciones sobre esta "biblia del arte de gobernar". Al principio no era más que un aventurero que podía arriesgar todo. Una vez llegado al poder, aumentaba su prudencia. Lo mismo sucedió con Bismarck durante los treinta años de su dictadura; pero Bismarck tenía la ventaja de no haber sido general; aprendió durante la guerra hasta qué grado el estadista depende del general, que muchas veces lo desprecia. Habiendo creado el Estado en el interior, evitó la guerra durante veinte años, impuso su voluntad de paz a Europa y triunfó, no obstante, con sus designios para Alemania.

Permítaseme terminar con una palabra tanto más significativa cuanto que fué pronunciada por el más grande soldado de su tiempo. Napoleón dijo en el Consejo de Estado: "¿Saben ustedes lo que más admiro en el mundo? La impotencia de la violencia para organizar lo que fuera. Hay solamente dos fuerzas en el mundo: el espíritu y la espada. Finalmente la espada siempre será vencida por el espíritu".

El Doctor Schopenhauer

"Toda la filosofía, y la teoría del carácter del mundo y del espíritu humano". Seis veces por semana, de 4 a 5. Doctor Schopenhauer."

Si por milagro se pudiera leer hoy este anuncio en la pizarra de la Universidad de Berlín, se realizaría el segundo milagro: la policía haría formar cola en la Plaza de la Ópera a causa de un filósofo.

Durante doce años, desde 1820 hasta 1831 figuraba este letrado, con breves interrupciones, en la pizarra de la Universidad. Nadie acudía. Durante veinticuatro semestres figuraba el filósofo como docente en la lista de la primera Universidad alemana, pero sólo dictó clases durante un semestre, y aún sin terminar éste. Y, sin embargo, residía durante quince semestres en Berlín, sin tener mayor trabajo y dispuesto a enseñar su teoría a la juventud. Esperaba alumnos.

Como causa de este fenómeno se suele aducir que en ese entonces estaba Hegel en su apogeo y que no había lugar para su antípode, o simplemente que "el siglo no estaba maduro para su ideal".

No habría que conformarse con contestaciones tan racionales, tratándose como se trata, de un lógico tan inflexible. Estas causas no son más que exactas. Pero las causas más hondas deben buscarse en el interior de ese hombre.

Schopenhauer era, a los treinta años de edad, un hombre maduro; pero vivió hasta los setenta (Pascal había llegado a su apogeo a los veinte y vivió hasta los cuarenta). Entre los 25 y 29 años, escribió Schopenhauer su obra capital. Todo lo que produjo en los cuatro decenios siguientes,

EMIL LUDWIG

inapreciable en sí, no era, en el fondo, sino una variación de la idea fundamental que había concebido ya a los 23 años. Había pasado la época de su genialidad. Y él lo sabía exactamente.

Es que siempre veía y juzgaba todo lo que a él mismo se refería, desde un principio, con un sorprendente sentido histórico. Se burló de la famosa madre, cuando todavía nadie le conocía. Arrancó todas las hojas de su álbum cuando Goethe estampó un verso y su nombre en el mismo, y ya no lo hizo firmar por nadie más. Y tal como Goethe se había dado cuenta cabal de quién era el desconocido por todos y anotó con motivo de la visita que el filósofo le hiciera cuando éste tenía treinta años: "esta visita le emocionó y cundió en mutua enseñanza", así comprendió Schopenhauer al fenómeno Goethe en toda su extensión, según hoy, después de cien años, lo vamos abarcando poco a poco. En aquella época en que los mejores cerebros de Alemania se burlaban de Goethe, en que no se representaban sus dramas y apenas se leían sus novelas, en que se rechazaba en todas partes su teoría de los colores, no midió en Alemania nadie, ni siquiera Humboldt, la amplitud de ese espíritu, como aquel joven filósofo que, ya entonces, lo proclamó el hombre más grande que su siglo haya producido en toda Europa, y que en los siglos de los siglos haya surgido en Alemania.

Tenía la misma visión histórica de sí propio. Sabía por qué debía admitir a este único de los espíritus alemanes como superior a sí mismo y, al compararse, no cayó, sin embargo, en el error de creer que su labor se agrandaría en la misma medida entre los treinta y setenta años. Comprendió claramente que no le quedaba mucho por aprender y crear. Había cumplido su misión. "Cuando mi espíritu se encontraba en su punto culminante, me comunicaba revelaciones cada vez que unas circunstancias favorables apuraban la hora en que el cerebro alcanzaba su máxima tensión, fueran entonces los que fueran los objetos en que se posaba mi mirada. Ahora que soy viejo (treinta y un años), puede suceder que

GENIO Y ARTISTA

esté frente a la Virgen de Rafael y que ésta no me signifique nada”.

¿Qué pretendía todavía en este mundo? Desconfiado, malhumorado, misántropo, siempre rechazado por las mujeres y a menudo herido por los hombres y, por consiguiente, sin amigos, despreciando las ideas dominantes en la época, ya no llevado por los grandes sentimientos y la noción de ser portador de una gran misión, convencido, además, de que no habría de alcanzar nunca la felicidad, ¿por qué no se retiró a aquella estancación que había copiado de los monjes budistas considerándola como único remedio contra la miseria de la vida? ¿Por qué no convertirse en santo, si la santidad constituye la clave de la bóveda de la propia teoría — y, al mismo tiempo, — lo único positivo en medio de incontables negaciones? ¿Por qué no vivir y morir como monje después de que el filósofo hubo hablado? Si el anillo de aquella teoría estaba realmente tan inexorablemente cerrado, ¿por qué propagarla todavía cuando hubiera de imponerse sola a fuerza de su verdad? Con una palabra, ¿qué ligaba todavía al mundo a este hombre, económicamente independiente?

* * *

“Me interesa en particular, ejercer personalmente una influencia, tener finalmente una existencia burguesa, tomar parte . . . para intervenir, por fin y en la medida en que puede hacerlo un hombre teórico como yo, en la vida práctica . . . a pesar de que la finalidad principal de mi vida ha quedado cumplida totalmente en mi última obra . . .” (Carta escrita a los treinta y un años). Los motivos quedan evidenciados por la tragicomedia que duraba diez años y que se resumía en el anuncio: “Seis veces por semana, de 4 a 5. Doctor Schopenhauer”.

El genio sabía de antemano en qué y por qué el mundo había de desconocer e interpretar erróneamente al hombre y al anciano. Se diría que Schopenhauer debía probar con su

EMIL LUDWIG

larga vida, prácticamente, cuanto había predicho desde un principio, con la seguridad de un sonámbulo.

Una voz interior le ordenaba que se mezclase en el mundo, entre los hombres, después de haber contemplado siempre, puro como Platón, nada más que las ideas. Una resignación, una entereza viril le empujó a un desierto, cuya soledad le era de antemano conocida. Schopenhauer penetró al mundo con el presentimiento de un mártir. Si algún deseo le animaba, éste sólo podía referirse al reconocimiento de su obra. En vez de apagarse filosóficamente, se enardecía ese deseo, fomentado por toda clase de resistencias, hasta convertirse en pasión, en locura, en delirio. Ese deseo degeneró en manía porque no tuvo hermanos. Al quedarse sin una verdadera misión, se decidió el hombre a enseñar, a propagar verbal y personalmente, cuanto había reconocido y expuesto literalmente.

Schopenhauer no fué en absoluto el desmañado filósofo de las caricaturas, que no sabe moverse en el mundo. Su escepticismo y odio le capacitaron para defenderse contra el engaño. Pero la conciencia de su valor, esa sensación histórica de Schopenhauer respecto a Schopenhauer, hubo de chocar contra el juicio de los maestros oficiales del momento. Y, apenas penetró en el mundo, y aún antes de que les tendiera la mano, ya experimentó la primera amargura.

Hegel fué el astro principal de la Universidad en la que debía actuar Schopenhauer, y Schleiermacher siguió a aquél en orden de importancia. Antes de iniciar sus cursos, escribió Schopenhauer a un profesor amigo, graves invectivas contra aquellos dos.

En la solicitud oficial dirigida al decano de la Facultad, empleó luego un tono verdaderamente atrevido. Explicó que no podía llegarse todavía a Berlín, pero pidió que, no obstante, se le incluyese ya en la lista de docentes, aún sin hacerle dar una clase de prueba, y agregó que creía "poder esperar del sentido de justicia de la Universidad que, en conside-

GENIO Y ARTISTA

ración de los escritos remitidos, le conceda como quien dice a crédito, un puesto provisorio en la lista..." Insinuó que, en el caso de no satisfacer su labor, siempre podría la Facultad hacerlo público más adelante. Con semejante tono, puede conseguirse la inmortalidad pero nunca un cargo de profesor ordinario en una Universidad de Prusia. "Ruego a usted que fije la hora de mis clases, según su criterio. Creo que la más adecuada sería aquella en que el profesor Hegel dicta su clase principal". (Esta carta fué dirigida al decano, colega y posiblemente también amigo de Hegel).

Schopenhauer, sin embargo, no era un hombre tosco, sino que, al contrario, era hombre de mundo; había realizado muchos viajes, dominaba varios idiomas, conocía las formas cortesanas, era hombre exquisitamente cortés y concluyó su "Vita", que agregó a aquella carta y que iba redactada en latín, con palabras propias de un cortesano medioeval: "Y ruego a Dios Todopoderoso, que le conserve en el próximo año y en los siguientes, sano y salvo y que le favorezca con todos los medios de la dicha".

* * *

23 de marzo de 1820. En la sala de sesiones de la Universidad de Berlín están reunidos los profesores ordinarios y algunos de los demás. En el centro se halla el encargado de la materia que corresponde al candidato. Es el más célebre de los catedráticos: Jorge Guillermo Federico Hegel. Tiene algunos cincuenta años, es ya canoso, su porte artificialmente severo, subraya la impresión de su cabeza armoniosa. Mantiene la boca cerrada, está impecablemente peinado. Pero sus ojos y su frente son pequeños.

En la cátedra está, de pie, el candidato: un hombre de treinta y dos años, delgado, feo, amargado. Su boca es ancha y poco agraciada, unas arrugas empiezan a enmarcar su nariz; pero sus ojos relampaguean grandemente y su frente enorme llama la atención. Su mera presencia significa ya una ene-

mistad contra el reconocido rey de los filósofos. Cada una de sus afirmaciones y cada conclusión a que llega constituyen una expresión de desprecio. En el manuscrito de su lección de ensayo figuran frases como ésta: "En consideración del profundo decaimiento de la filosofía en Alemania, más propiamente dicho, considerando que ésta se halla reemplazada por una seudofilosofía dirigida, no por los conocimientos sino por los propósitos de unos profesores de filosofía a sueldo..."

En el último momento el candidato pasó esta frase por alto. En cambio, pronunció en alta voz: "Pero lo que yo diré a este respecto, difiere tanto de lo que últimamente se ha dicho al respecto, que no conserva ni siquiera un parecido con ello".

Hegel, que entonces no había leído la obra de Schopenhauer y que tampoco la leyó después, advirtió inmediatamente que se hallaba en presencia de un adversario juvenil. Al terminar su discurso sobre "Motivos, causas y razones", preguntó Hegel al candidato, con el propósito de hacerle caer en una trampa: "Si un caballo se acuesta en la calle, ¿cuál es el motivo?" Contestó Schopenhauer: "El suelo, que siente a sus pies, en conjunción con su cansancio, que es una condición del estado de ánimo del caballo. Si se encontrara junto a un precipicio, no se acostaría". Hegel prosiguió: "¿Usted cuenta, pues, las funciones animales entre los motivos? ¿Las palpitaciones, la circulación de la sangre, serían entonces consecuencias de determinados motivos?"

Prodúcese una pausa. El joven sonríe. Luego instruye al anciano: "No son esos fenómenos, sino los movimientos conscientes del cuerpo animal los que se llaman "funciones animales". El candidato abona su aserto aduciendo el testimonio de Haller. Hegel lo discute. Entonces se levanta un profesor de medicina e interrumpe la disputa: "Perdón, señor colega, si intervengo para dar la razón al señor candidato: nuestra ciencia considera como funciones animales, sólo aquellas de que se está hablando".

GENIO Y ARTISTA

Hegel se levanta, silencioso. *Disputatio finitur.*
Resultaban simbólicos toda la situación, la diferencia de edad, posición y fama y hasta el objeto de la disputa.
Hegel y Schopenhauer nunca más volvieron a verse.

* * *

Comenzaron las clases, exactamente a la misma hora en que Hegel dictaba las suyas. Había entonces en Berlín, apenas mil cien estudiantes. Las clases de Hegel estaban repletas. Así que les era posible, acudían los estudiantes a las lecciones de Hegel.

Al mismo tiempo dictaba clases un desconocido sobre "La filosofía entera". ¿Por qué? Enseñaba su propia teoría. ¿A quién podía interesar eso?

Las clases de Schopenhauer, publicadas no ha mucho, contienen su obra principal presentada con la insistencia propia de unos cursos universitarios. Se las hojea como las anotaciones o diarios de un dramaturgo. Lo mismo que se apreció en su forma perfecta, vuelve en una forma menos perfecta pero animado por el halo de la obra en formación. La arquitectura de la imagen del mundo tiene que ser un tanto inferior que en la obra principal, faltan las transiciones de un libro al otro que, en forma cada vez más misteriosa, conducían hacia la celda del dios, en cuyo centro se veía — después de todos los soles y vías lácteas — un ídolo, una sola palabra: Nada.

Desde otro punto de vista, gánase mucho por la lectura de esas conferencias. Mientras que en la obra principal se encontraban nada más que los resultados, un mundo ya ideado, óyese y siéntese al filósofo pensar, desarrollar todo amplia y paulatinamente. No presupone nada, y aún el lector que no sea filósofo, comprende y sigue fácilmente a las reglas filosóficas. Ocupan el lugar de extensas construcciones, tres o cuatro frases de las que se pronuncian pero no se escriben. Pues Schopenhauer no habla como un filósofo productivo,

EMIL LUDWIG

sino como un catedrático reproductivo, sin pathos, friamente, como un hombre de mundo.

Al comienzo habla a los estudiantes como a unos retardados. Se percibe el tono insinuante de un hombre desesperado, desde el principio, de la inteligencia. Conoce exactamente la tonta arrogancia de los principiantes, y les dice: "Cada uno de ustedes trae ya una completa filosofía e incluso se ha sentado aquí más o menos confiado en verla confirmada..." Afirma una y otra vez, que su teoría es nueva y completamente distinta de todas las teorías anteriores y, sin embargo, le induce su sensibilidad histórica continuamente a tejer hilos entre su sistema y los demás sistemas y todas las culturas del Occidente y del Oriente.

He aquí un ejemplo de su magistral manera de enseñar: "Ustedes están inmediatamente conscientes de que yo estoy sentado aquí y que empecé a hablar. Mi fisonomía, mi voz, mi pronunciación, han despertado en ustedes una impresión determinada. Además, todos ustedes han observado el número de personas presentes y distinguido a sus conocidos entre ellos. Esto es la contemplación. Luego, todos ustedes saben que nos encontramos en Berlín, en el edificio de la Universidad, que yo soy Arturo Schopenhauer y que han pasado las doce del mediodía. Ustedes saben eso, quiere decir, ustedes se lo imaginan como una realidad. Es un pensamiento, no una visión. Tienen ustedes motivo para dudar y para averiguar si todo es realmente como lo acabo de decir. Es posible que ustedes se equivoquen, que todos nuestros relojes marchen mal, que el sol no haya alcanzado todavía su punto de culminación, que sean solamente las once; además, que yo no sea Arturo Schopenhauer, sino otra persona que, por ahora, se ha sentado aquí para dictar, de puro gusto, una cátedra hasta las doce. En lo que dije primero, no cabe el error. Ya conocen ustedes ahora los dos problemas de que nos ocuparemos en este semestre: Mirar y pensar".

Schopenhauer tenía, con razón, la seguridad de que hubiera sido un maestro clásico. En el fondo enseñaba siempre,

GENIO Y ARTISTA

a menos que injuriara. Pero también es cierto que muchas veces injuriaba mientras enseñaba. Llamaba a otros filósofos — excluyendo siempre a Kant y a Platón — aún durante las clases, "superficiales, poco profundos y hasta infantiles". A los filósofos de los treinta años precedentes los trataba anónimamente como "extraño período de infinitos productos de fenómenos efímeros y, en parte, monstruosos". Pero en el aula contigua oíase a Hegel decir: "Quisiera decir con Cristo: Enseño la verdad y soy la verdad".

Schopenhauer no llegó a dictar una segunda clase. A veces se inscribían tres o cinco estudiantes, y no valía la pena darles clase. Entre los que se inscribieron hubo un caballero, un cambista, un dentista y un capitán.

Pero Schopenhauer se quedó, salvo breves interrupciones, en Berlín, a pesar de que le desagradaba la residencia en la Capital. Se quedaba a la espera. Estaba solo. Se disgustaba con los colegas, y al medio año ya no tenía relaciones con ninguno de ellos. Hablaba a veces con unos señores que comían como él en "La Corte Rusa", y depositó su confianza en un señor Von Lotzow, quien le guardó fidelidad durante treinta años. Más tarde lo llamaba su mejor amigo, pero agregaba que nunca le perdonó el haberle aconsejado que comprara valores mexicanos, en cuya operación perdió la mitad de su fortuna.

En ese decenio, que suele ser el más productivo para la mayoría de los hombres, Schopenhauer no escribió nada importante. Estudiaba y esperaba. Pensaba entonces, incluso en el matrimonio, pero al anotar, según su costumbre, los pros y los contras en una hoja de papel, resultó el lado de los contras prontamente repleto de argumentos desfavorables.

No realizaba nunca visitas. Abandonaba su habitación amueblada sólo para ir al salón de lecturas de la Universidad, a la Singakademie o al Teatro Francés. Tocaba frecuentemente la flauta; en cambio, abandonó, después de algún tiempo, la guitarra que le resultó demasiado poética. Perdió el resto de su fuerza nerviosa a raíz de un pleito que duró varios años

EMIL LUDWIG

y que había entablado su huésped, una modista, porque cierto día él la había echado de su habitación. El filósofo llenó cuartillas infinitas para vencer ante cuatro instancias judiciales a la modista que le demandó por una indemnización, por haberla imposibilitado de usar una de sus manos en sus quehaceres ordinarios. Todo eso, y sobre todo el fin del pleito, tiene caracteres de un cuento de Federico Teodoro Vischer: la modista sinvergüenza, ganó al inocente filósofo y lo alivió, en el transcurso de veinte años, de varios miles de marcos. Pero el filósofo escribió en su certificado de defunción: *Obit anus, obit onus.*

En tanto no se movía y esperaba. Cada semestre anunció de nuevo que estaba dispuesto a enseñar gratuitamente a todo el que quisiera escucharlo, lo mejor de sus conocimientos, siempre a la misma hora en que Hegel dictaba sus clases en presencia de cientos de oyentes. Pero no acudió nadie.

Esta situación, quizás, habría durado hasta el fin de sus días, a no presentar el destino una divina ironía que parecía haber conservado in petto. En 1831 se produjo en Berlín una peste de cólera. Schopenhauer, que nunca había huido de Hegel, huyó de la cólera. Al mismo tiempo murió Hegel.

Schopenhauer se trasladó a Francfort, donde trabajó y esperaba, hasta que después de otros treinta años, le visitaron la fama y la confirmación de su obra. Pero nunca más repitió sus experimentos con el mundo. Los elementos le habían arrojado, pero al mismo tiempo habían abatido a su enemigo mortal.

En un Monetario

Aleandría desencanta al visitante romántico. Un puerto con mucho movimiento, las calles llenas de gente activa, gritos y olores fuertes, minaretes altos y cúpulas de grandes catedrales, palacios de piedras relucientes; todo esto es el Oriente. Pero el nombre y el recuerdo de grandes tiempos están como borrados. En vano se buscan los monumentos de Alejandro y los restos de la gran actividad, vinculada a través de los siglos, con los nombres de los emperadores romanos, sobre todo con el de Antonio y la problemática Cleopatra, a cuyos hijos aquél regalaba provincias enteras, y con el de Pompeyo, que sucumbió aquí a los puñales.

Hay que refugiarse en un museo, para encontrar, bien provistos de números, los últimos testigos de siglos, que bien podían estimarse imborrables. Entre escarabeos enfilados y encantadores, tallados en marfil, entre momias barrocas, esfinges de porfirio, restos de alfombras y papiros, entre maravillosas cadenas de lapislázuli, ajorcas de oro, algunas oxidadas — descúbrese de pronto cinco pequeños bustos de Alejandro, copias toscas traídas de Italia, que repiten la cabeza siempre erróneamente idealizada, y la fantasía desencantada se siente atraída por un enorme brazo, que, atornillado sobre un pedestal en el medio de una gran sala, lleva en la mano gigantesca un globo terráqueo. Después se atraviesan salas llenas de encantadoras Tanagras que conservan desde miles de años sus delicados colores, azul claro, amarillo limón, lila pálido, muchas de ellas con rodillas maravillosas realzadas por todos los pliegues, mujeres que reposan, juegan, mujeres tristes, sáficas. Pero esto es Grecia.

EMIL LUDWIG

De repente se penetra a una pequeña sala polígona. Está repleta de monedas, y relata en miniatura la historia, cuyas huellas se acaban de buscar sin éxito en las calles y plazas.

Bajo vidrio, intangibles, en filas largas y en plena armonía están colocados ahí los retratos de los soberanos que dirigían los destinos de esta ciudad desde cerca o lejos, de sus mujeres e hijos, de sus enemigos mortales. Emperadores romanos y reyes egipcios, en discos de oro y plata que otrora significaban el valor de todos los bienes. Perfiles agudos, medallones de valor, muy diversos objetos para fisionomistas.

En un cofre se encuentran las imágenes de los Ptolomeos, cuyo emblema, el fénix y el grifo, vuelve siempre entre las letras griegas, a veces con un pico de animal, a veces también con la cabeza del soberano sobre un cuerpo de pájaro. Por todas partes camina muy tieso. Pero esas cabezas, hipertrofiadas, con cuellos cortos y narices aguileñas, habían ideado y fundado estos museos y bibliotecas y reunido toda la ciencia neo-griega. He aquí el tercero de su nombre, llamado el bienhechor; tiene una genial cabeza de pescador, con la boca ligeramente abierta y una mirada, que debe haber sido sumamente aguda, aunque en el perfil del relieve, se puede apreciar únicamente el tamaño de los ojos. Siguen las imágenes de algunos degenerados que, faltas de inscripciones, no permiten distinguir claramente si corresponden a hombres o mujeres: tan afeminadas son algunas de las cabezas. Al lado están las monedas de las Satrapías, que se reconocen por una amazona estilizada, que camina con tiesura (similar a los relieves de Cartago), llevando el escudo horizontalmente como un plato, moviendo con paso atrevido las piernas esbeltas, y cuyas caderas de adolescente, están delicadamente vestidas.

De repente surge la cabeza de Alejandro: una moneda de oro, en su mayor parte cubierta con la cimera y los bucles estilizados. Ya no es el perfil del joven floreciente, cuando en sus marchas triunfales, fundaba esta ciudad; es el hombre maduro, melancólico, con el mentón redondo y el pescuezo

GENIO Y ARTISTA

grueso. Al lado, en una moneda rara, se ve a su padre, Felipe, sobre una cuadriga, estimulando con el látigo a los caballos.

Después se posa la mirada sobre largas filas de rostros diferentes; son romanos, son los emperadores romanos que dominaban Alejandría durante medio milenio.

Está la enorme cabeza de Nerón, cuyos rasgos, a pesar de la decadencia, revelan aún el genio, que había gastado de un modo tan ignominioso; a su lado están la madrastra con la tristemente célebre expresión de cara: Mesalina, Claudio, su marido, que la asesinó, un César con pescuezo grueso y sin talento; y a la cabeza de este grupo de monedas, hállase, como una soberana, Agripina la menor, la segunda esposa de Claudio y madre de Nerón, que a su vez asesinó a su marido: una mujer de treinta años con boca ancha y labios delgados, de mirada desconfiada, dueña de los hombres gracias a su inteligencia que dominaba su pasión, la voluntad de poder hecha mujer, más capacitada que todos los que la rodeaban y, sin embargo, cayendo torpemente, al final de su osada existencia, en manos del asesino pagado por el propio hijo.

Un mundo distinto dimana de los rasgos de los flavianos. No menos sensual que aquéllos, pero retenida por su virilidad, se mantenía esta familia sin matanzas. Vespasiano, reproducido en muchas monedas, puesto que había vivido tanto tiempo aquí, muestra su gigantesco cuello, su mentón corto y fuerte, la boca dura: un señor y padre severo, desafecto a los placeres y al trabajo, pero dedicándose por deber a las actividades, misógeno, pero muy sensual al mismo tiempo, enérgico, de pocas palabras, con momentos oscuros. Su hijo, el hermoso Tito, falta en esta colección.

Las monedas siguientes representan a Nerva, un fenómeno: la nervuda cabeza de anciano descansa sobre un cuello delicado, su nariz es muy aguileña, su mirada solitaria, y tiene el porte tieso del senador que siempre ha sido. A su lado está, en completo contraste, su hijo adoptivo, Trajano, hombre genial, atrevido y afortunado.

EMIL LUDWIG

Hay filas enteras de monedas con la efigie de Adriano, el sucesor; con mentón largo y puntiagudo y nariz igualmente larga y demasiado aguda, los rasgos de un hombre inteligente, investigador, pero algo pedante. Majestuosa como él, pero más armoniosa, mira a la lejanía, su esposa, aquella Sabina del mentón clásico, una mujer madura, aguda, sin sensualidad, como la señora de Stein.

Cerca de estos misántropos brillantes, se halla la moneda de su sucesor, Antonio Pío, con la cabeza inteligente de un sabio italiano, barba entera, rasgos irregulares, cabello largo despeinado y ojos profundos —un estrambótico. Faustina, su esposa, lo mira de perfil; es inteligente y dulce, superior a él.

Luego, ¡Marco Aurelio! Es más conocido; se le encontraba de mañana, en Roma, al subir la escalera construida por Miguel Angel, o de noche, al descender del Palatino a la plaza, donde cabalgaba desde cuatro siglos el emperador filósofo, en el centro de la colina más céntrica, en el corazón de la ciudad. Se conocen bien los rasgos de este pensador noble, que calla y sufre, que era emperador romano como por casualidad; su aristocrático rostro alargado, la mirada contemplativa y, al mismo tiempo, resuelta; y se le conoce también por sus reflexiones que son bruscas, y brillantes llamados de un alma dominada. A su lado reposa, en una efigie de oro, su esposa, el perfil verdaderamente congenial de Faustina, la menor.

La figura poco brillante de Caracalla, no aparece en ninguna parte. Heliogábalo es el próximo rostro que integra esta colección. Asesinado a los dieciocho años, ya dejó una fama mundial de disipación; sus pequeños ojos miran más trágica que ferozmente; las comisuras de la boca caen melancólicamente, como si sus sentidos le hicieran sufrir. Parece confirmarlo una moneda que reproduce a una de sus mujeres, una joven pequeña y escotada, torpe y peligrosa.

La mirada se posa luego sobre la cabeza cuadrada y poco inteligente de Diocleciano, su nariz respingada, los ojos sin mirada profunda, y sin observación aguda. Es el hom-

GENIO Y ARTISTA

bre que llamó a tres corregentes y que se retiró de repente sin causa plausible del gobierno. De Constantino, quien le siguió, no hay ninguna moneda aquí, en cambio hay una que representa a su madre, la inteligente Helena, cuya cabeza intrigante, peinada con coquetería, y cuya sonrisa sensual, a pesar de su edad, bien pueden representar la madre de un gran hombre. El último romano del que se conserva aquí un recuerdo, es un decadente, el tercer Valentiniano, un joven hermoso y poco inteligente, con rasgos borrosos, ojos que pestañean entre amplias cejas y que lleva el doble frontal como un juguete extraño.

Pero a Antonio y César no se les ve en ninguna parte.

Al salir del monetario del museo, releva al centelleo dorado de las monedas, otro centelleo: el de la calle blanca con la luz del mediodía. Hay una colina solitaria. Se sube a ella. Allí se levanta, sobre un amplio campo de ruinas, una sola columna alta, de granito rojo. Un árabe oscuro con gandra blanca, que había dormido a su sombra, se levanta, señala a la altura y dice: —Pompeyo.

Esto es su único monumento en esta ciudad.

Las Visiones de Kolmar

(Gruenewald)

Cuando Julio, el Papa del apogeo del renacimiento, estaba sentado en el sillón de San Pedro, el italiano Guido Guersi era abate del convento de Isenheim. Estos dos hombres encargaron y motivaron simultáneamente, las dos creaciones supremas producidas en esa época. Miguel Angel pintó para el Papa el techo de la Sixtina, Mateo Gruenewald para el abate, el altar de Isenheim. Por su simultaneidad y por la igualdad de su valor representativo, impresiona de un modo deslumbrante la antítesis de estas obras monumentales, profundamente distintas. Ellas representan, efectivamente, la máxima expresión del carácter romano y nórdico; que se evidencia en estas sinfonías tanto por el tamaño del conjunto como en el último detalle de un pliegue. Pero lo más notable es que el elemento racial específicamente pictórico aparece intercambiado: bajo un cielo meridional creó el escultor melancólico, un techo de color tan grisáceo que el Papa magnífico se quejaba por la falta de oro y púrpura; en cambio, reprodujo el alemán en Aschfenburg, sus visiones en colores ardientes sobre la madera.

La Sixtina de Roma, bajo cuya bóveda rapsódica leían los Papas desde hacía cuatro siglos, la misa de Gloria, es el ensayo más osado de extender sobre toda la cúpula de un enorme recinto, las escenas que de ordinario se representaban en las cúpulas relucientes de mosaicos de oro. Uno se encuentra aquí en medio de leyendas extensas, cuyo amontonamiento barroco impone el éxtasis o la huida, y si los ojos quieren hundirse en la obra de este techo, se cansa el pesquezo inclinado hacia atrás, y no puede el espectador servir-

EMIL LUDWIG

se de un espejo, ya que éste falsea o desmenuza la impresión. Tan enormes son las medidas. El maestro germano, en cambio, ha encerrado su obra en una como celda de Dios.

Nada de lo que ha sido pintado por los contemporáneos de Nurenberg, ni siquiera el Apóstol o la crucifixión de Durero, y menos aún lo que en el resto de Alemania jamás se haya pintado sobre un muro, una madera, o un lienzo, puede compararse a la fuerza visionaria, a la osadía de proyecto, a la fogosidad y al brillo de los coloridos del altar de Gruenewald, que se encuentra actualmente en una fría capilla de Kolmar. En su alrededor hay muchos testimonios del renacimiento alemán temprano, que procuran atraer la mirada, pero no se puede contemplarlos por largo rato, lo mismo que a los frescos de Botticelli o Pinturichio en la Sixtina, desde los que la mirada siempre se levanta hacia la cúpula.

El altar de Isenheim consta de cuatro paneles. El maestro articuló su obra del mismo modo que Dante: antes de descubrir el centro de la felicidad, lleva al creyente por el infierno y la pasión. Coloca el sufrimiento entre la magia infernal y la divina.

El doble panel, que se veía a diario, relata la crucifixión. Es una noche oscura. No hay tormenta, sino oscuridad; una atmósfera de aire negro, inmóvil, una terrible calma; la enorme cruz se levanta, no sobre una colina, sino sobre una altiplanicie, detrás de la cual la mirada cree divisar poco a poco un valle verde azulado. Parece descomponerse en ella un cuerpo, verde azul como el paisaje, y poco alumbrado, a pesar de que apenas ha dejado de vivir. Aquí ya no hay nada de divino, ninguna fuerza sublime, como en la obra de Durero; sólo queda el sufrimiento. Estos miembros claman fuertemente a través del silencio. De sus llagas y lanzada, emana una fosforescencia que destaca el delgado cuerpo sobre la noche, de las heridas gotea una sangre roja azulada; es como si aun en la muerte se contrajesen convulsivamente los dedos de las manos y los pies. Un misero lienzo cubre el muslo; el viejo

GENIO Y ARTISTA

cuerpo tira cansado y pesado de la madera que lo tiene prisionero, y se oye como ésta cruje en las junturas.

A la izquierda está arrodillada, a sus pies, la discípula mundana, cuyo cabello dorado adorna su vestido rojo. Reza con un bello gesto, eleva su plegaria: parece ingenua, a pesar de todo su saber. Pero detrás de ella se desvanece María, la madre, sapiente, a pesar de su pureza. Juan la sostiene. Como una monja blanca, pálida y como muerta está ahí, muda como la noche en cuyo silencio ocurre lo terrible, mientras que, a través del silencio, brilla el abrigo escarlata del delgado mozo que la sostiene. Nada en el mundo hechiza tanto el alma como el aspecto de esta Virgen, blanca como el yeso, que se desvanece en silencio.

A la derecha de la cruz, frente a los tres seres que están colocados a su izquierda, hay una sola figura. Es el otro Juan. Delante suyo, conmovedor en su blancura divina, está el corderito con la cruz minúscula, que vierte sin dolor su sangre en el cáliz de oro: ni a un paso del bulto azul de los pies del crucificado. Se da así, en una arabesca dulce, la alegoría del sufrimiento a los pies del que sufre.

Con gesto gigantesco señala el Bautista al más Grande, que le siguió, y mientras que la siniestra sostiene entre los pliegues rojo azulados del abrigo, el rollo abierto, dice con voz fuerte y dura las palabras que están escritas en color rojo oscuro en el pedazo de cielo que se ve entre la cabeza y el brazo: *Illum oportet crescere, me autem minui*. Cuatro seres humanos y un cordero están en la noche silenciosa; sus gritos no tienen fuerza, no suenan; infinitamente muda es la nueva. Pero el Bautista pronuncia en alta voz, sin conmoverse, con la seguridad de quien ha visto venir los sucesos, ante el cadáver espantoso, las palabras metálicas: A El le corresponde crecer, pero a mí decrecer.

En la predella, debajo de las verticales fuertes de esta visión, corren las horizontales de la sepultura. El Bautista ha desaparecido, las mujeres y el Evangelista arrastran el cadáver hasta la piedra. Los ojos y la boca de Magdalena están

EMIL LUDWIG

contraídos y secos de tanto llorar; ha juntado su cabello, y Juan es ahora sólo un hombre que debe arrastrar y a quien no queda tiempo para quejarse. Palidece la mudez de María, bajo su paño blanco de monja. Jamás se lamentará con palabras y lágrimas.

Esta es la primera visión.

* * *

Los domingos se abren los paneles de esta augusta obra. Al grandioso Largo de la Pasión, sigue el Capricho del Infierno, que pronto se agranda hasta constituir un Maestoso de la soledad. Esta es la visión intermedia, libre de carga terrestre, con urgencias subterráneas.

En un bosque salvaje aparece Antonio, tentado por los diablos. La larga barba blanca cae sobre el abrigo azul, avivado por el carmesí de las mangas. Un tumulto terrible de seres malevos se abalanza sobre el anciano derribado. Cubierto de abscesos y heridas repugnantes, se retuerce el cuerpo verde rojizo de un duende en forma de rana con capucha de fraile, el emblema de la peste de los franceses, la cabeza vuelta hacia arriba de un modo imbécil; otro se acerca apresurado, respirando fuego de ojos y boca, como un tren rápido nocturno; sobre pequeños animales alados, a los que castigan, pasan con estrépito las criaturas de la noche; un monstruo azul con cuernos regaña los dientes desde arriba, un buho infernal agita con brazos humanos el bastón, unas salamandras con alas de grifo echan chispas, una cosa, medio águila, medio sapo, muerde la diestra del santo que sostiene el rosario; sobre armazones lúgubres luchan pequeños diablos negros con ángeles, como en el final de "Fausto".

Sus bruscos gestos de títeres, demuestran que carecen de libertad y que obedecen a un espíritu invisible. Pero es visible el otro espíritu, pues en el aire azulado se ve a gran altura, muy pequeño, a Dios Padre en una aureola rosa amarilla.

En el panel contiguo está nuevamente el santo sabio, li-

GENIO Y ARTISTA

brado de las terribles visiones, envuelto en nobles abrigos, todo un humanista, que habla en un bosque tropical allende del mar, con un ermitaño. Es Pablo a los ciento veinte años de edad. En un paisaje azulado se levanta una espléndida palmera, sobre unas sombras de color marrón oscuro (igual como en los "Tres Sabios" de Giorgione), ciervos y corzos caminan alrededor del ermitaño, que está vestido con hojas de palma trenzadas por él mismo; el bosque le da lo que necesita. Un sabio sentado frente a un mundano, mira y señala el cielo, mientras que el otro razona y gesticula. Por encima de los ancianos, canta un gran pájaro negro. El viejísimo aconseja al viejo que se deshaga de su abrigo, bastón y saber, y que viva cerca de la fuente.

Esta es la segunda visión.

* * *

Gruenewald colocó lo divino entre la pasión y la fuerza infernal. Al dar vuelta a las tablas que representan a los diablos y a la soledad, ilumina un cuádruple brillo al creyente. El maestro canta: *Gloria in excelsis!*

En el panel izquierdo entona el cantar de los cantares de la Anunciación. Sus colores rompen con todos los convencionalismos. En la penumbra del primer plano hay una capilla cuyo ábside está iluminado desde atrás. Envuelta en ropas oscuras, se arrodilla la rubia María, entre sombras místicas, leyendo con un presentimiento temeroso la vieja profecía del libro grande. *Ecce virgo concipiet*. Un flúido erótico atraviesa a la joven madura. A su lado arde el color escarlata de una cortina, como si sus pliegues flotantes encerrasen todas las delicias que ella presiente.

Entonces se acerca un ángel. Es Eros, que moviendo el abrigo azul rojizo sobre el vestido de oro, con los bucles del deseo, con el dedo de la elección, señala con mirada resuelta a la mujer estremecida. Sólo un germano hace moverse en ojos tan fríos las espadas del amor. Pero en un rincón del arco gó-

EMIL LUDWIG

tico flota, en la penumbra, cual una visión, el profeta —Isaías mismo— para ver cómo se cumplen sus vaticinios. Pequeña y angosta como una muñeca se tiende la vieja figura hacia los arcos, y forma nuevamente, como quien dice, una señal simbólica del arrebatador acontecimiento mundano.

Al lado, asciende en doble cuadro central, la Gloria del bienaventurado. De la penumbra de un tabernáculo gótico salen ángeles que cantan y tocan instrumentos musicales. Parecen proceder de una brillante bola astral azul que está en el fondo oscuro. Algunos santos, pequeños como muñecas, miran asombrados desde el tallado de la roseta; un ángel vestido con plumas verdes como con un traje de cola, toca el violín con movimientos afectados y mira a la Gloria. Entre ellos está arrodillada, en una aureola amarilla rojiza, Catalina, en cuyo honor tocan la marcha nupcial. El crepúsculo azulado se aclara lentamente con gloriolas rojizas, rojas y escarlatas que se enlazan con los rayos de la gracia, que se vierten sobre la Virgen transfigurada y el niño que ha dado a luz. Los rayos del Señor bajan desde un paisaje azulado del estilo de Leonardo. Pero El está envuelto en vapores necrománticamente amarillos y rodeado de una enorme aura.

El panel interno de la derecha representa la Resurrección, la concepción artística más atrevida que este visionario haya realizado.

Delante de una quebrada purpúrea, a cuyo pie se halla la tumba, se desploman tres soldados acorazados al ver la aparición: sacudidos de su abatimiento, como si vieran la imagen de Sais. Inmóvil, sin alas o fuerzas, como atraído magnéticamente, inerte, se levanta un mago ante sus ojos. En la luz azulada cae el gran lienzo con el cual lo enterraron en el suelo. Las piernas desnudas tienen aún un ligero tono lila, como si estuvieran todavía entumecidas de tierra y tumba, pero arriba arde el manto en tonos escarlatas, los cuales pasan paulatinamente a tonos de un amarillo azufre, desembocando finalmente en la aureola de color ocre que los alimenta. Sin transición se asienta en la brillante corona rojiza una especie de gigantes-

GENIO Y ARTISTA

co arco iris lunar que invade la figura entera, pero con un azul claro, después con otro más oscuro, y luego con un azul astral; este arco gira concéntricamente hasta perderse. Todo es fosforescente, el cuerpo mismo transparente como alabastro. Sólo dos pequeños puntos parecen gobernar este milagro mágico de colores fosforescentes: las pupilas negras, esas pupilas frías del Redentor.

* * *

Aquí terminan las visiones de Kolmar. Al retirarse el visitante de este mundo extático y cerrar los ojos, es como si confluyeran un torrente de sol y otro de luna. El antiguo mito resuena de repente con acordes gigantescos.

Al salir de la Sixtina, siente aún el alma de un malhumorado una gran serenidad. En Kolmar, hasta el más fuerte queda aterrado por la violencia de las visiones dantescas.

HODLER

Se le llama siempre "el suizo". Es honroso y, sin embargo, en el fondo muy injusto llamar a un artista por el nombre de su nación. Este espíritu puede ser nacional. Pero su genio es demasiado grande como para confundirse con este solo pueblo. El hecho de pintar caras suizas, aún cuando pinta ángeles que rodean al Elegido, es debido a la costumbre, al modelo, y no significa nada en el sentido de lo nacional. En el fresco de Jena ha descrito de un modo más arrebatador que cualquier alemán, la partida de los voluntarios de 1813, y, sin embargo, tratábase de un asunto puramente alemán.

Libertad: esto es lo único que necesita. Por eso es, en primer lugar, el pintor de los hombres. Lo testimonia su Guillermo Tell, llamando con la mano derecha y con la boca abierta. Nunca se cansa de glorificar a los lansquenets, hombres como árboles, elementales. En la "Retirada de Marignano" que habían encargado esos suizos altaneros para su panteón, no simbolizó a la nación por medio de la bandera que ondea en el centro del cuadro. Pero en todos los rostros rechina y arde lo mismo: un dolor profundo, y la voluntad indómita de los vencidos. Estos vencidos que ayer todavía eran victoriosos, y que mañana lo serán otra vez.

A veces oprime el rostro de sus hombres una sensualidad que no puede estallar, y éste es un rasgo típicamente suizo. En el ángulo derecho de "Marignano" hay un adolescente con la boca infantilmente abierta, pero la mirada dirigida a un lado como hacia una mujer o un enemigo, y que levanta la mano para asestar un golpe formidable. Su amarillo jubón de cuero, brilla; está en cuclillas, delante de una colina verde, sobre cadáveres de caballeros azulados.

EMIL LUDWIG

En éste, lo mismo que en todos sus frescos, todo es símbolo, y nada ya es historia. Se le ha llamado injustamente un pintor histórico, porque a veces elegía la historia como motivo. Para él, como para todo espíritu amplio, se transforma la historia en su alegoría, y esa alegoría es la que reproduce por medio de su forma muy personal.

* * *

Esta forma procede de la música y tiende hacia la arquitectura. El principio es el sentido rítmico, el fin es el muro rítmicamente animado. Los cuadros de Hodler son casi todos frescos y por eso son casi todos sus frescos, cuadros colgados. Es asombroso, porque los pintores monumentales suelen ser ajenos a la expresión musical. He aquí una de las razones por qué Hodler chocaba al principio: las masas no están todavía acostumbradas al ritmo dominante de la línea en semejante tamaño.

Uno de sus cuadros más discutidos se titula "Euritmia". Así podrían llamarse todas sus obras maduras. En semicírculo, en líneas derechas, redondas u ovaladas, dispone armoniosamente unas pocas figuras de igualdad estilizada. Al componer grupos iguales de extrañas mujeres, ancianos o adolescentes, señala su línea, su movimiento, en primer término el ambiente fundamental del cuadro. Cuatro, cinco o seis mujeres de color azul cobalto, colocadas entre canteros rojos o amarillos muy estilizados, se llaman tan pronto "Hora Santa" como "Sentimiento", y justamente con tales títulos, que tanto se le reprochaban, expresa el artista el sentimiento primitivo de lo que reproduce.

A esa multiplicación de sus figuras se la ha llamado "paralelismo", y se la proclamó como innovación y como un "principio" del artista, como si se tratara de una invención suya y de una ley que siempre tiene presente. En verdad es el modo de que siente la forma, y como forma es, tanto en la música como en la arquitectura, de acepción general. Si fuese

GENIO Y ARTISTA

solamente el principio estético de un pensador, no correría siempre pareja la línea interior con la externa de las figuras aparentemente iguales.

En el maravilloso "Día" que es determinado por el ritmo de las cinco mujeres dispuestas en óvalo, se eleva y decae el sentimiento con la línea: hay una joven que levanta nostálgica los brazos; al lado, algo más alto, se arrodilla la Virgen, apasionada y extasiada; en la cima espera tranquila una mujer experta. Luego baja la línea de las figuras en el mismo orden. Así están dispuestos los "Desencantados", los "Cansados de la vida", y todas estas figuras multiplicadas.

Respecto al fresco, al que tiende todo el arte de Hodler, hasta en sus más pequeños cuadros, éstos parecen estudios de contrapunto: sólo en aquél empieza la gran sinfonía de Hodler. En la "Batalla de Naefelds" luchan en el primer plano dos hombres contra tres: ésa es una danza de espadas, y no una lucha, y se oyen los golpes que se da este quinteto; atrás, las masas levantan las lanzas, es un sinnúmero, la orquesta completa.

En el fresco histórico de muchas cabezas, muestra Hodler la más notable inversión. Donde reproducía el puro sentimiento, multiplicaba la figura, que bastaba a maestros anteriores como símbolo. Pero cuando debe pintar multitudes, abandona la multiplicidad y pinta pocas figuras como representantes de miles. Aquel único grupo de "Marignano" significa todo el ejército vencido; detrás del grupo se levanta aún un centenar de lanzas, pero sus portadores quedan invisibles.

Los seis grupos de cada vez cuatro soldados en el cuadro de "la liberación" de Jena representan el ejército, y es maravilloso cómo se vuelve espiritual y hasta histórico el ritmo de esos soldados en marcha. Los cuatro estudiantes con sus caballos hacen las veces de miles, cada uno realiza un movimiento distinto, sumamente concreto, retocando el traje o la montura. No se reproducen juramentos, nadie hace gestos representativos. Uno solo levanta arrebatado el brazo con un

EMIL LUDWIG

gesto extasiado, sólo para sí mismo. Y la "Reformación", que se halla en Hannover, está interpretada, en el fondo, sólo por cien brazos paralelos que se alzan en el aire. Es la misma simplificación con que la nueva mise en scène consiguió tanto éxito al presentar en los anfiteatros grandes masas corales.

* * *

¿Son bellos los cuerpos pintados por Hodler? ¿No deberían llamarse más bien ingeniosos? ¿Y no debe buscarse en lo más íntimo del artista la razón por la que evita el desnudo en sus creaciones líricas, envolviendo sus figuras con cogullas y camisas? Las mismas mujeres, cuyos cuerpos ya se han adivinado a través de las camisas ajustadas —porque Hodler tenía solamente unas pocos modelos— impresionan, como desnudos, raras veces en el sentido de la belleza, como acaso en la figura central del "Día".

Y, sin embargo, es este pintor de hombres, al mismo tiempo, un pintor de mujeres, de gran estilo. No logra efectos al pintar la Virgen, prefiere la mujer resuelta, los cuerpos castizos; mujeres que llegan a ser madres, sin envejecer, mujeres sin sueños, pero no sin fantasía. La mirada de la mujer en la parte derecha del "Adolescente admirado", parece dirigida hacia la selección natural.

* * *

Nada prueba tanto la grandeza de este pintor, que el haber seguido desarrollándose cuando ya era un hombre canoso. Entre los cincuenta y sesenta años consiguió la verdadera simplicidad del estilo que siempre había procurado.

Hodler no es retratista por las mismas razones que Miguel Angel. El pinta a un embajador suizo con levita, pañuelo y alfiler de corbata, pero su estilo monumental lo convierte en un leñador con manos gigantescas y piernas torpes, cuya colocación rítmica molesta al retrato. Pinta a un señor sentado,

GENIO Y ARTISTA

y todo el cuerpo amenaza con transformarse en el próximo monumento en arquitectura. El paralelista divide las cabezas de todos sus modelos en dos mitades congruentes; y quien cree en el significado simbólico del cuerpo, reconocerá en la propia cabeza del artista, con su proporción física, las causas de muchos aspectos de su arte. Todo lo que el arte de Hodler tiene de grande, contribuye a echar a perder un retrato, por magnífica que sea su concepción. En cambio, encontró Hodler en la vejez, el paisaje puro.

El proceso evolutivo de la mayoría de los pintores transcurre a la inversa: conduce del retrato y el paisaje puro a la confusión simbólica de la vejez. Hodler, cuya fuerza vital parecía crecer con los años, se alejaba clara y muy afortunadamente del símbolo. Antes expresaba su sentido rítmico a menudo demasiado insistentemente, y cuando se volvió importuno, todos lo comprendían y lo apreciaban por aquella obra que no es auténtica expresión de su arte. "La Noche", la primera de sus obras rítmicas, fué comprendida, porque en ella reinaba todavía la simetría en vez del ritmo y porque estaban dispuestos cuatro grupos de un modo forzado en los cuatro ángulos. "La Verdad" resultaba, por sus líneas y como símbolo, tan clara, que este cuadro incluso llegó a ser popular.

Ahora ya no necesita Hodler expresar su "Euritmia" por medio de la multiplicación de las figuras, ni por el título: está encerrada en su paisaje, es muda. Hasta evita revelarse por el título y llama a los cuadros, modestamente: "El Nielsen" o "El lago de Thun", aunque bien podrían llamarse: La montaña, El lago. La misma estilización de los elementos más sencillos que antes debía aclarar por medio de la repetición, y, en todo caso, por figuras humanas en el paisaje, están ahora en el paisaje mismo, invisible, y el artista puede prescindir, por lo tanto, completamente de las figuras. En todas partes se muestra la estructura pura, y la naturaleza está reproducida biológicamente en un sentido superior. En el maravilloso "Torrente" las hojas crecen de veras y la cortina de

ÉMIL LUDWIG

delgadas ramas que el artista había trenzado artificiosamente en la parte superior del cuadro, impresiona como si hubiese crecido efectivamente.

Cuando antes pintaba —muy pocas veces— una figura sola, ésta parecía recortada de un coro sinfónico. Más tarde demostró Hodler preferencia por las figuras aisladas. Una de sus últimas telas se titula "Mujer encantada", y no podría llamarse así ninguno de sus trabajos anteriores. No hay en este cuadro sentimiento ni símbolos, sino nada más que el afecto de un hombre solo; está disuelta toda severidad rítmica, la libertad mueve a esa figura. No es tampoco una suiza, sino una mujer meridional.

En el "Leñador" logró Hodler la escena dramática del hombre solo. Sobre el fondo de una pared de nubes blancas, se destacan tres troncos desnudos de mediana altura y un hombre. A la derecha y a la izquierda se yerguen dos árboles sin ramas ni hojas, como dos columnas que sostienen la escena. Delante de uno de los troncos, en primer término, está el tercero. Tiene un tajo en su parte inferior, ya está sacudido e inclinado. El hombre gigantesco lo amenaza de muerte. El hombre mira al árbol con una expresión de odio. Esparranca las piernas, se inclina hacia un lado para dar el golpe, y levanta el hacha. En el próximo momento se derrumba el árbol.

Es una cuestión vieja si el pintor debe o no reproducir el momento de tensión dramática. La impresión triunfa. En el "Leñador" es tan fuerte como en ningún otro cuadro de Hodler a pesar de que ha creado obras de mayor grandeza. Ha quedado superado el resto de lo histórico, el resto del lenguaje insistente. Lo rítmico sirve a un fin.

Los suizos han impreso al "Leñador" sobre uno de sus billetes de banco. Quien paga, entrega a su prójimo el símbolo de la fuerza útil. Y el nombre del maestro que firma el cuadro, penetra hasta el valle más alto de los Alpes.

Las Bodas de Fígaro

La Novena Sinfonía es una promesa, la ampliación de todas las formas; una gran campaña. La séptima y la octava, en cambio, son perfectas: en ellas, la sangre pesada bulle aceleradamente, lo demoníaco se vuelve gracioso.

También el Don Juan, lo mismo que la Novena Sinfonía, pasa del cielo a través del mundo al infierno (igual que el Requiem), se hunde más profundamente y se levanta más alto que las ocho obras hermanas. ¿No se parece al firmamento, estrellado o brillante, en el que se pierde la mirada como en un abismo? Pero las últimas obras están siempre allende la forma más personal, no son su perfeccionamiento, sino su consecuencia. Disuelven la propia forma poco antes del fin, y ofrecen una perspectiva mística.

Son las penúltimas obras las que brindan la más amplia visión retrospectiva: "Tempestad" es el principio de una nueva forma, mientras que "Lear" y "Otelo" eran la expresión más importante del resumen. Con el opus 127 y el opus 133 empieza una nueva forma del cuarteto de cuerdas, pero la Apasionata significa el apogeo de virilidad de Beethoven. Lo mismo sucede con la séptima y la octava sinfonías, como asimismo con las "Bodas de Fígaro" penúltimas obras de los dos maestros.

* * *

Mozart, a quien muchos consideran como un artista más ingenuo e inconsciente, "que tomó sus libretos donde los encontró" —pero cuyos exigentes conocimientos y escrúpulos están demostrados en sus cartas,— ha elegido el "Fígaro" con clara conciencia de su mundo, y fué él quien sugirió a Da Pon-

EMIL LUDWIG

te el arreglo, y no Da Ponte a él la composición. En este libreto encontró su genio lo que necesitaba: un juego libre, revoloteando sobre un drama; un velo de estrellas plateadas que cubre como un halo una armadura.

El "Rapto", musicalmente menos rico, parece hoy más bien un estudio para el "Fígaro". En esa obra y sobre todo en la "Flauta Mágica", debía el artista tomar en consideración toda clase de particularidades orientales, tan ajenas a su modo de ser. Pero "Fígaro" ya no era un pretexto sino la flor del rococó. Y quien critica el monumento de Mozart que se halla frente a la Opera de Viena, carga injustamente al espíritu de aquella época, la culpa por la mediocridad de un artista nacido después de su tiempo. Porque la vida diaria de Mozart tiene en común con los días más ricos y felices de Voltaire, Watteau y también del conde de Mirabeau, el saberse libre de toda pesadez, sentir lo divino sin ditirambo y ser alegre de tal manera, que debería escribirse debajo de su retrato: *In hilaritate tristis*.

En la figura de Don Juan vibra la misma fórmula, pero más demoníaca. Como tiene un fin trágico, la música se profundiza más, encontrando cosas que deberían estar más allá de Mozart, y por esas razones resulta el "Don Juan" menos perfecto que el "Fígaro".

* * *

Esta ópera, que es la más rica y, al mismo tiempo, la más dramática de todas, esta obra que dura tres horas y media, que presenta infinitas invenciones como únicamente la sinfonía de Schubert, esta obra asombrosa por su capricho y confusión e inigualada en cuanto a su alegría: ¿no es como si en ella la eterna fuente de la melodía balancease una pesada bola brillante, igual a las que se usaban en los jardines de nuestros antepasados? ¿A veces, cuando las aguas saltan menos tranquilas a causa del viento de una nueva era, que despierta mañana, la bola baja; pronto caerá y siempre se fijará la mirada

GENIO Y ARTISTA

en la caída, despreciando aquel juego de agua falto de equilibrio; pero de pronto vuelve a alzarse, se aparta lo trágico, a cuyo borde transcurre la obra casi incesantemente, y nuevamente revolotea el juego por encima del drama.

La libertad y la sujeción tan definidas y que alternan tan nítidamente, dan al "Figaro" un carácter que podría llamarse "griego". Lo que el libreto solamente insinuaba, lo trató y repartió el arte del compositor hasta ordenar este microcosmo de figuras, en sinfonía.

En el centro está la parte del conde, culminando en el terceto y en el gran finale del segundo acto. Tiembla varonilmente en los staccati del dúo (Tanto tiempo he pensado), y luego se apasiona en la gran aria en re mayor, como si fuera el propio Don Juan. Pero al final cae de rodillas a los compases de: —"¡Oh, ángel, perdóname!", y cuando enmudece en la gran fermata, no se oye respirar a nadie en todo el teatro, y, sin embargo, saben y sienten todos: el juego ha terminado y todos se han reconciliado. En tal conmoción decae todo este mundo de música altanera, y alrededor del conde hay más música que alrededor del mismo Figaro.

El movimiento contrario está en el papel de la condesa, quien, toda velada, no pasa jamás, sin embargo, la línea de lo lloroso. De su primer aria sigue por sobre el momento de melancólica coquetería (cuando le quita la cinta al paje) al aria en do mayor del tercer acto, y se vuelve más alegre en el dúo de la carta que sigue. Aquí fué utilizada con perfecta premeditación la representación de una cita (que es solamente un ardid) para hacerle olvidar sus preocupaciones, y que conduce a una melodía, a cargo de la rústica Susana, que la canta a su modo, sin alterar la forma del dúo. Y al final, consiente la condesa, quien al comienzo estaba afligida, a participar alegremente en la broma para comprobar la falta del marido: "Usted lo ha ordenado, aquí estoy, señor".

La misma Susana, aparentemente nada más que una graciosa mucamita de ópera, ¿canta al final la maravillosa aria sólo por casualidad? Ese grandioso fa mayor ("No tardes más,

EMIL LUDWIG

alma querida") se cantaba antes como una parodia: porque Susana está disfrazada de condesa. En verdad es tal vez el testimonio más sensual de aquella madurez y de cierto dolor, que emana de todo el último acto. En esta aria como asimismo en "Infeliz pequeño alfiler" de Baerbchen, surgen las fuentes subterráneas, y a veces créese oír una música de Gluck. Del mismo modo dice Fígaro, que nunca pierde su serenidad y su buen humor, en la última aria su pesimista palabra de entrada.

E involuntariamente recuérdase el "Pierrot" de Watteau y sus amigos.

* * *

Un paje separa y reúne sobre sí mismo todos esos elementos. El querubín está a un lado. ¿Es acaso el genio de esta música? ¿No corre en sus venas el acorde inicial de la resolución? ¿Por qué si no le habría acordado Mozart las más encantadoras de sus arias? A él, a él amaba, lo revistió con una sensualidad de tanta dulzura y confundió la exaltación y tristeza, amor, resignación, y concupiscencia, en notas de una belleza como no se repite en la corona melodiosa de sus óperas. Helo aquí con su corto pantalón lila, sus cabellos de niña, los bonitos encajes, incierto, llameante, genial, temeroso y ardiente, más dulce que Antonio, más gracioso que Narciso, siempre encantado y él mismo encantador, encontrándose como perdido en este mundo de señores y sirvientes, subordinado a ninguno y ni siquiera dependiente.

Y por eso canta su corazón: *Non so piú cosa son, cosa faccio*.

El genio de Mozart.

Lord Byron y Lassalle

*Comprendo a Apolo; arquero es el dios
y maestro del arte musical; y amo su armonía.
Pero temo su habilidad de tirador.*

Exactamente un año después de que los cañones de Misolunghi hacían 37 disparos por sobre el cadáver de Lord Byron, par de Inglaterra y poeta de fama mundial, abrió Fernando Lassalle por primera vez sus ojos en la cama de una judía alemana.

Estos dos hombres fueron maestros y esclavos del principio egocéntrico; fenómenos cuyas actividades tenían por objeto el desarrollo de su personalidad; hombres que eran su propia finalidad; dos vidas de intensidad apasionada, mezclada con cierto escepticismo vital; grandes actores de la vida, que exagerando sus ideas innatas, representaban el papel, uno del optimista, y el otro del melancólico.

Sobre el puente de lo imposible pasa el que nació después, de aquella tumba a esta cuna, confía en el perdón de los espíritus de los muertos, cuando lo tientan parecidos profundos y antítesis fundamentales, a cometer errores. Pero la historia de estas dos almas se identifica como la ola que siempre se renueva.

I

Los antepasados mitológicos de Lassalle se sentían elegidos por Dios entre los pueblos de la Tierra, mientras que Byron remontaba su ascendencia hasta los dioses nórdicos. Pero los padres auténticos de Byron robaban, tripulando bu-

ques piratas, las cosas con las cuales comerciaban los antepasados de Lassalle. El padre del uno recorría en la vejez, medio ciego ya, el habitual camino a la Bolsa, mientras que el del otro, después de cometer mil disparates, y a una edad mediana, se daba un tajo en la garganta. A los diez años de edad, Byron era par de Inglaterra; Lassalle se encerraba a los quince, para preparar secretamente sus exámenes.

Pero —como si la distancia aumentara sólo con los años, igual que el espacio entre las dos líneas de un ángulo— ambos espíritus se parecen más en los años de la adolescencia, pues ambos son impertinentes, mandones, ambiciosos, cachazudos.

A los veinte años, Lassalle era mucho más brillante y magnífico que Byron. En aquél entonces escribió Heine refiriéndose a él: "No quiere saber nada de aquella resignación y modestia con que nosotros nos hemos defendido más o menos hipócritamente. Esta nueva generación quiere disfrutar y hacerse valer. Nosotros, los viejos, nos inclinábamos devotamente ante lo invisible, atrapábamos besos de sombra y azules perfumes de flores, renunciábamos y llorábamos y, sin embargo, nos sentíamos, tal vez, más felices." Pero estas palabras no ofrecen una base para una antítesis respecto a Byron.

Byron era en aquellos años más bien que otra cosa, un animal original de los salones. A la misma edad en que Lassalle se había ocupado del asunto de la condesa Hatzfeld, para hacer brillar su genio, en que estaba acusado de instigación al robo y de enredos políticos y se libraba a sí mismo con un alegato de defensa que duraba cuatro horas, acreditándose como el primer orador de Alemania, era Byron uno de aquellos jóvenes a quienes se consultaba acerca de la forma más elegante de una corbata, que alternaba orgías con curas de hambre y se hacía seguir en sus excursiones por una muchacha vestida de paje.

Con tenacidad y pasión preparaba Lassalle su camino hacia el poder, estudiaba tres materias, y pese a toda su extravagancia juvenil, era un aventurero consciente de sus propósitos. Byron no hacía nada, no aprendía nada, y sin embargo lo sa-

GENIO Y ARTISTA

bía todo, escribía un poco de poesía, y se complacía en representar el papel de Lucifer. Su primera obra se llamaba "Horas de ocio"; la de Lassalle, su famosa defensa.

Ambos reconocieron pronto su modo de ser personal, comenzaron en seguida a estilizarse y llegaron temprano, por consiguiente, al desarrollo completo de su personalidad.

Pero si Lassalle hubiera nacido en la cuna de Lord Byron, habría podido llevar a cabo grandes hazañas mediante el poder que nunca pudo obtener como demócrata. Byron, saliendo de la cuna de Lasalle, habría sido a lo sumo un Enrique Heine genial.

Pero la juventud tiene máscaras dobles.

Byron tenía la intención de dedicarse a la política. Fué un político romántico. Lassalle, a la inversa, era un político de la realidad, con pasiones románticas. Es fácil percibir el gran rasgo de su semejanza: su monomanía centrípeta. Por el contraste de su amor propio y su culto del heroísmo con la política insípida de su presente nacional, se convirtieron ambos en revolucionarios aparentes.

Ninguno de los dos procedía de las esferas revolucionarias; aquél era par de Inglaterra, éste, un burgués semita. Por principio, Lassalle gustaba de llamarse revolucionario; Byron lo era por temperamento; pero ambos deseaban, en verdad, el poder supremo, y era el éxtasis de la tiranía o, por lo menos, del absolutismo, el que fulguraba delante de sus ojos.

Byron vió, como él mismo lo dijo, que el primer puesto estaba ocupado por Bonaparte, por eso dirigió su atención hacia aquel otro primer puesto: el del pensamiento. Lassalle soñaba con su entrada triunfal por el arco de Brandenburgo. Era un "ambicioso de gran estilo", según dijo Bismarck, "de ninguna manera republicano. Tenía una pronunciada tendencia nacional y monárquica; la idea que perseguía era el imperio alemán, ahora que no se sabe si con una dinastía Hohenzollern o con una dinastía Lassalle."

Pero Lassalle quería ser dictador; Byron "Washington o Aristides, el primero en talento y honradez, Franklin, Penn

EMIL LUDWIG

y luego Brutus o Casio, y hasta Mirabeau o St. Just." El daimon de Lord Byron habría impedido a éste que actué de agitador, desempeñando el papel con el cual tenía que conformarse Lassalle.

Aunque parezca una paradoja atribuir al poeta una realidad más perfecta en sus aspiraciones, que la del político, Byron quería todo lo que Lassalle soñaba. "¿Quién escribirá, así que tenga otra cosa mejor que hacer? ¡Acción, acción!, como pedía Demóstenes." Pero Lassalle escribía y hablaba y agotaba con ello su acción.

Para Byron fué, por cierto, más fácil, porque escribió ditirambos políticos: "Había esperado que cuando el destino alcanzase a Napoleón, sólo caería, si fractus illabatur orbis, y esperaba que todo fuera solamente un juego de los dioses, pero no hacemos sino volver al insípido y podrido sistema del equilibrio de Europa. Jugamos otra vez con las pajitas sobre las narices de los reyes, en vez de tirarlos a ellos mismos de las narices."

Lassalle titubeó hasta el final en llamarse socialista, y aun en el año 48 suplicaba a los trabajadores que no proclamaran la república.

Ambos carecían de patria; Lassalle en el sentido profundo del judío; Byron por haberse burlado de su patria, hasta que ésta lo echó, convirtiéndose así en un cosmopolita completo que trataba en vano de olvidar a Inglaterra.

III

El estilo de uno y otro explica la razón más profunda de su modo de ver político.

Es la marejada oscura de Byron que llega a nuestros oídos: "La era de los reyes se acerca rápidamente a su fin; como agua correrá la sangre y como neblina caerán las lágrimas, pero finalmente, los pueblos serán vencedores".

GENIO Y ARTISTA

Y después de esta rapsodia bíblica, los giros del hombre del pueblo afrancesado, Lassalle:

—¡Bien, señores, no quiero solamente derribar la constitución, sino que tal vez no pasará un año y la habré derribado! Pueden ustedes cruzar apuestas fuertes. ¡Hagan juego, señores! Les anuncio, pues, en este recinto solemne (en la sala de tribunales): pasará posiblemente un año, y el señor Bismarck habrá implantado el sufragio universal.

¿Es el mismo hombre del pueblo el que exclama: —“¿Cómo? ¿Creen ustedes en serio que uno que ha trabajado progresivamente desde la filosofía de los griegos hasta la moderna estadística, acabará esta larga instrucción poniendo en las manos del proletariado la antorcha incendiaria? ¿Es que estimáis tan poco el poder moral de la ciencia?”

¿Y es de veras el mismo Lord rapsoda quien exclama en su primer discurso en el parlamento: “El gran remedio general, la infalible receta de todos los médicos de Estado ha sido siempre tomar el pulso al enfermo, mover sabiamente la cabeza, y luego ordenar agua tibia y una buena sangría; el agua tibia de la política floja de ustedes y la lanceta de la sangría de la soldadesca. Después, naturalmente, terminan las convulsiones con la muerte, ¡el resultado seguro de la terapéutica de todos los médicos sanguinarios de la política!”?

El acercamiento y hasta la atracción de aquellos temperamentos aparentemente irreconciliables: el escepticismo, es la costa hacia la cual ambos enfilan sus proas.

¿Son realmente las palabras de Lassalle cuando le oímos decir: “Denme una república o la suma del poder; todo menos ese régimen heterogéneo. ¿Qué hemos logrado en Roma, Grecia, Venecia y en la demasiado corta república inglesa comparado con los progresos en la época de los monarcas?” No, son palabras de Byron, pero nos hacen pensar en Lassalle.

Nadie pensará, por supuesto, en el aristócrata inglés, al leer las palabras que el advenedizo alemán gritó a sus jueces: “Agradecédsele a los hombres que a costa de su propio esfuerzo espiritual tomaron a su cargo una tarea cuyos resulta-

EMIL LUDWIG

dos os beneficiarán un día. ¡Dadles de comer a esos hombres en el pritaneo, pero no los acuséis!"

El temperamento fuertemente polémico de Byron lo induce a cometer actos desleales, agregando a sus obras poéticas unas notas en las cuales destruye a enemigo literarios. En una sola noche manda, en Italia, cuatro mensajeros a un amigo, para conseguir un diario inglés, que le había atacado. Por otra parte, se observa a veces en Lassalle una gran calma, que debe, quizás, a su estudio de Hegel.

Aman lo superlativo que en Byron es ditirámico, mientras que en Lassalle tiene, como quien dice, estilo gascón.

Su monomanía hace que dirijan siempre sus miradas al espejo. Lassalle se retrata en "Hutten", su héroe dramático; Byron se reproduce tantas veces como Rembrandt, porque todos sus héroes, desde Childe Harold hasta Lucifer, muestran sus rasgos.

El dualismo de su temperamento, la cultura superior de su arte, los protege contra las improvisaciones. Byron no improvisaba nunca, únicamente recitaba, a veces, una poesía recién escrita; Lassalle, que quería ser dictador, lo habría hecho con pasión, pero anotaba cuidadosamente sus discursos y era suficientemente actor como para presentarlos como si fueran una inspiración del momento.

El estilo de uno y otro parece indicar una irreconciliabilidad de caracteres.

Pero el estilo es una de las máscaras más impenetrables.

IV

El rostro se aclara con la máscara más delicada que llamamos estilo de vida, conducta.

Lassalle, aunque siempre miraba hacia el pueblo, es sin remedio un advenedizo altanero; Byron, despreciando a la nobleza, siempre un noble. Su nacimiento y posición le permi-

GENIO Y ARTISTA

ten actuar con facilidad en un mundo en el cual Lassalle se introdujo como lanzado por un resorte.

Ambos desprecian los círculos a que pertenecen, sin embargo, sienten apego a ellos, éste por sentimentalismo, aquél con la amargura del exilado.

El advenedizo y el noble, aunque vistiéndose ambos del mismo modo, se diferenciarán siempre por la visible afectación del uno. Lassalle, cuando hablaba con obreros cubiertos de hollín, vestía camisas, chalecos y calzado especialmente elegantes; Byron era, sobre todo en su juventud, un dandy despreocupado.

Los dos fueron, como informan los contemporáneos, huéspedes encantadores; Byron en Piccadilly, Lassalle en la calle Bellevue; y este último, al edificar una casa en el Tiergarten, decorada con frescos de la Edda, lisonjeaba así su fe fundamental de ser caudillo del proletariado y de dar al mismo tiempo las más exquisitas comidas en un ambiente selecto al lado de una condesa. Pero siempre perdura la impresión de que Lassalle vivía como un extravagante hombre del pueblo y Byron como un lord fantástico.

Byron disponía, además, de mucho más tiempo.

"He boxeado hoy otra vez una hora, escrito una oda sobre Napoleón, la he puesto en limpio, he bebido cuatro botellas de soda, comido seis bizcochos, leído hasta la noche; de paso he dado al pobre A. una brazada de buenos consejos sobre cómo arreglarse con su amiga."

Estas son páginas de un diario que ningún advenedizo puede escribir.

La nobleza formaba parte del alma de Byron, pero al mismo tiempo resultaba de un provecho positivo para él, de modo que le fué fácil despreciarla. Es el amante de la condesa Guiccioli, en Ravenna, y las autoridades austríacas están amenazadas de complicaciones a causa de su presencia; entonces, la familia condal la destierra, para inducir al Lord a seguirla. Lassalle es el amigo de la condesa Hatzfeld; los pa-

EMIL LUDWIG

rientes de ella se sienten por ello amenazados y consiguen que Lassalle sea expulsado de Berlín.

Esto nunca hubiera podido ocurrirle al Lord, y, por consiguiente, quedaron adormecidas en él muchas fuerzas que de otra manera se hubiesen traducido en gestos de furia.

Como Lassalle era también espiritualmente un usurpador, esto hizo tanto más evidente su teatralidad. *Le grand oiseur et le grand poseur*. Una vez encuentra inesperadamente en las montañas a su amiga:

—¡Por todos los dioses de la Grecia, es ella!

Semejantes necesidades suenan sólo en boca de un diletante. Byron, por el contrario, se divertía con el desencanto que su comportamiento prosaico causaba a un joven admirador. Era hombre de mundo nato y, por lo tanto, perfecto; aquél lo era por autodisciplina, y por eso no siempre perfecto.

Lassalle no logró en todo momento dominar esa impertinencia innata, que Byron ostentaba únicamente cuando muchacho. "Usted tiene el derecho de ser impertinente, nosotros usurpamos este derecho divino, ese privilegio celestial". El que escribió estas líneas ingeniosas no era tampoco un hombre de mundo nato, sino Enrique Heine.

A veces, como por reacción, perdía la serenidad. "Me siento muy, muy desdichado, lo que nunca nadie ha oído de mí. ¡Tenga compasión!"

¿Compasión? Compárese esto con aquella serenidad idealmente bella, que Byron demostró al escribir la carta de despedida a su esposa: "El anillo no tiene valor por la piedra preciosa, pero encierra el rizo de un rey y de un antepasado; deseo que se conserve para mi hija".

Byron, naturalmente, no hubiera nunca alternado con Lassalle, porque poseía justamente el adecuado prejuicio de clase: tratar a todo el mundo del mismo modo, rechazando únicamente al advenedizo mediocre. Esto habría sido Lassalle en su concepto, porque hizo el papel del aristócrata ilustrado, y lo hizo bien.

Pero Lord Byron también era muy realista, cuando tro-

GENIO Y ARTISTA

pezaba con el mundo. Era un brillante hombre de negocios. Cuenta las estancias de un poema y regatea con el editor por mil guineas más o menos. Hasta llega a ofrecer, en caso de que le paguen bien, el "agregar algunas bagatelas, traducciones y pequeños originales". Luego vienen los saltos: hoy disminuye de repente su caballeriza, mañana da hospedaje a una familia numerosa, paga mil libras esterlinas por un yate, derrocha con los amigos que vienen a comer a su casa.

Lassalle también era aventurero en cuestiones de dinero, pero, igual que Byron, sabía bien qué le convenía.

Byron, que siempre parecía descansar, mientras que Lassalle estaba eternamente en movimiento, se movía a su manera, y uno se ríe de sus paradojas: "¿Qué habría podido aprender de la vida si hubiera sido un político tranquilo que cuida de sus intereses? Un hombre debe viajar y luchar; sin esto, no hay una vida verdadera". Pero la verdad es que Lassalle luchaba y que Byron viajaba.

Por eso le era a éste mucho más difícil alcanzar el estilo del movimiento en la calma. Cuando aún era joven, habló una vez de tal modo en la Cámara Alta, que algunos de los Lores opinaron que ese tono era más adecuado para la Cámara de los Comunes. No obstante, se levantaban de sus asientos para oírlo de cerca, como a un pájaro raro, y él declaraba luego: "Creo que fué un discurso al estilo de Don Juan". Pero al aumentar en años y fama, aprendió cada vez más a refundir la nobleza y la poesía en un estilo personal. En ese sentido, cubrió en sentido inverso el camino recorrido por Goethe.

No hay que olvidar que Lassalle gozó de verdadera fama europea sólo al final de su vida, es decir, al acercarse a los cuarenta años, mientras que Byron ya era célebre al aproximarse a los treinta. Que Byron fué mimado, aumenta la belleza de su decoro. Es muy significativa la manera cómo se obsequiaba a los dos: Lassalle dió tan formidable paliza a unos señores que le acechaban en la calle después de haberle rechazado un duelo, que un historiador le obsequió con el bastón

EMIL LUDWIG

de Robespierre. Lord Byron recibió como regalo —sin haber propinado ninguna paliza— un bucle de Napoleón.

En la conducta de estos dos hombres llama la atención una notable falta de independencia en cuanto a su criterio sobre sí mismos.

Nosotros leemos "Caín" como un misterio. Al aparecer la obra, se encuentra el autor en su castillo de Italia, igual como si se hallase en una redacción: en el término de una semana recibe por carta cien opiniones, escucha a los liberales, intercambia correspondencia acerca de las opiniones de la Iglesia y de la Corte sobre su obra, sostiene un alegato respecto a la autodefensa de Lucifer y establece la superioridad del Satanás de Milton por el número de sus versos.

Todas las críticas le impresionan en sumo grado. En la adolescencia le enfureció de tal manera el rechazo de su primera obra por un diario importante, que replicó con una polémica satírica, y aun en la cumbre de su fama observa un amigo cómo cambia de color y cómo sus labios palidecen al leer una crítica desfavorable, cómo tira el papel al suelo y contempla la idea de ir a Inglaterra a exigir satisfacción, como si se tratara de una cuestión caballeresca.

Envía nuevas poesías a Inglaterra, pregunta a Thomas Moore y a otros "si eran buenas" y les ruega que, "de lo contrario, las quemen". En Pisa pide a Shelley su opinión sobre una poesía nueva, recibe una crítica desfavorable y le informan que dos de los versos pertenecían a su enemigo Southey: Byron se pone lívido, reconoce ambos versos y tira "riendo" la poesía al fuego. (Dos años después, aparece la poesía sin esos dos versos, y no se sabe si Byron había guardado una copia o si la volvió a escribir de memoria).

Llega a referirse a otros autores y rechaza cada reproche contra su obra, demostrando que Milton, Goethe, Dante, Esquilo y Scott, habían pecado aún más en el sentido que era objeto de la respectiva crítica.

Lassalle, cuya alma es mucho más sombreada por la vanidad, también busca en todas partes apoyo para su propio

GENIO Y ARTISTA

valor, invocando a otros, y hasta se jacta, en presencia de mil obreros, que había atacado a un adversario "con el aplauso ruidoso de los sabios más grandes, que me estrechaban la mano personalmente o por escrito".

La inseguridad respecto a la propia persona y obra, que se manifiesta en semejantes declaraciones, se explica en caracteres tan altaneros y circunspectos solamente por el reflejo demasiado parcial de su propio Yo. Es una especie de involuntaria autosugestión; quien se rodea de todos los círculos, considerándose como el punto central, ve pasar esos círculos tanto tiempo a igual distancia y con la misma rapidez, que termina por creer que también está girando. Esta es la venganza.

A veces, su serenidad fué profundamente conmovida por pensamientos crueles. ¿Es Lassalle o es Byron quien escribe a su amigo: "Yo sé exactamente lo que vale el aplauso del pueblo. Pero no os amo ni os temo, y aunque hago negocios con vosotros, no como, no bebo, ni rezo con vosotros"?

¿Es Lassalle o lord Byron quien habla así? ¿Se descubren? Desempeñaban bien su papel brillante el uno, y su papel oscuro el otro, pero ambos sabían bien que nadie es lo uno ni lo otro, sino que todos somos una mezcla.

Pero aun el comportamiento es una máscara.

V

El alma de Lassalle era como un espejo que brilla tanto más cuanto más lo ilumina la luz; la de Byron era como un escudo metálico, cada vez más batido por los invisibles golpes del daimon y por eso siempre menos capaz de reflejar la luz.

Byron era ambicioso al principio, pero con creciente fama y edad, se volvió cada vez más orgulloso. A Lassalle los éxitos lo volvieron más vanidoso.

Cuando adolescente, se alegraba Byron cuando se le nombraba junto con los grandes autores y admiraba su libro en las vidrieras. Pero a los veinte años afirmó: "Ya estoy can-

EMIL LUDWIG

sado de las letras, y si con mi última obra he convencido al mundo de que valgo más de lo que creía, esto me basta, y no quiero arriesgar esa fama con una nueva obra. Por cierto que llevo conmigo un manuscrito, pero lo lego a mis descendientes".

Esta frase contiene una piedra preciosa cubierta por la lava de escorias ardientes.

Lassalle, en cambio, considera todo sólo como un prólogo profético. Tenía casi cuarenta años cuando dijo a su novia: "¿Eres ambiciosa? ¿Qué diría mi tesoro si algún día lo llevara en triunfo a Berlín, pasando en un coche tirado por seis caballos blancos bajo el arco de Brandenburgo, en calidad de primera mujer de Alemania, muy elevada sobre todos? ... ¿Tengo la cara de conformarme con un papel de segundo orden dentro del Estado? ¿Me parezco a un mártir político?"

En estas palabras se vierte un torrente de pedrería resplandeciente — que desaparece como una fantasmagoría.

Nadie pronuncia impunemente semejantes vanidades altaneras... a no ser que las realice efectivamente. ¡Ay del que las pronuncia pocas semanas antes de su muerte!

Cuando Lassalle escribió un drama tuvo un rasgo de aficionado mucho más pronunciado que lord Byron cuando habló en el Parlamento. Ni siquiera su admirador más entusiasta puede perdonarle que lo haya mandado imprimir y publicar, a una edad avanzada. Lo peor del caso es que los versos no eran suficientemente malos como para revelar en su creador a un genio de maravillosa candidez. Hay partes en su drama "Franz von Sickingen" que nos revelan diferentes facetas del autor. Así, por ejemplo, la exclamación de Hutten:

Si me fué dada un alma
que sufre más que otras el dolor común,
que siente más que otras las penas comunes,
yo no la puedo cambiar, Señor.

Cuando los hombres de acción escriben malas tragedias, parece vengarse su destino de un modo extraordinario: lo trá-

GENIO Y ARTISTA

gico de su vida también será de segunda categoría. Lassalle ha hecho esta experiencia.

Los retratos de Byron y Lassalle revelan el brillo de esas vanidades y la pena de saberlas limitadas. Cuando Byron, a los veintiún años, fué recibido por un bajá turco, éste le dijo que estaba convencido de la alcurnia de su huésped, porque tenía orejas pequeñas, el cabello ondulado y pequeños dientes blancos. Y toda su vida, el Lord estuvo orgulloso de la línea de pensador, la central de las tres arrugas horizontales que surcaban su frente.

"Déjeme en paz con ese elogio del espíritu", exclamó Lassalle. "Sólo vale el de mi condición del hombre más hermoso. Este es el que deben grabar, a su tiempo, en mi lápida."

Esta es otra muestra de la condición más primitiva de Lassalle; Byron nunca hubiera dicho semejante cosa.

Lassalle tenía el perfil de un César un tanto irritado; Byron, el de un Lord alejandrino. El aspecto de aquél fué determinado por la frente y la nariz; el de éste, por los ojos y la boca. Ambos amaban sus bellas manos.

Pero ambos sufrían interiormente por sus imperfecciones: Byron se desesperó toda su vida furiosamente porque una de sus piernas estaba baldada. Lassalle tenía que someterse a largas curas de reposo; además, tenía una voz que, en general, era muy alta y chillona, aparte de que tartamudeaba un poco. Pero cuando se presentaba en público se sobreponía a esos defectos y hablaba con voz fuerte e impresionante.

Los hombres de esa condición son siempre *hommes aux femmes*. El carácter pretencioso de Lassalle y el flúido ingenioso de Byron, se manifiestan en las palabras de aquél: "Considero como recreo únicamente un círculo de mujeres hermosas". O en las de Byron: "Me estoy entrenando ahora para aprender a doblar una bufanda; ya lo sabría hacer bien si no colocase siempre el lado de adentro hacia afuera".

Frente a las mujeres, Lassalle era inconstante, afanoso de conquistas, más vanidoso que sensual. Byron se deja domi-

nar fácilmente por las mujeres: "me someto a su esclavitud porque odio las escenas y tengo una naturaleza flemática". En una palabra, Lassalle fué impulsado hacia las mujeres por su ansia de vivir, Byron por su instinto demoníaco. Y así ocurrió que el uno procuraba que su novia se pareciese a él mismo, mientras que los impulsos oscuros del otro lo convirtieron en amante de su hermana.

VI

Estos dos hombres eran ineptos para el matrimonio y, no obstante, se casaron. No encontraron la mujer de su condición, y ambos, vistos desde afuera, se malograron por este motivo.

Las siguientes frases dirigidas a una amiga demuestran quién era la novia de Byron antes de ser Lady Byron: "Me he comprometido con Lord Byron. Un conocimiento exacto y una detenida reflexión me han llevado al convencimiento de que merece toda mi estima, y como al mismo tiempo posee mi profundo afecto, me siento honrada por sus cortejos, y espero que tú no darás importancia a los prejuicios huecos del mundo". Esto ya no es un estilo ceremonioso, sino una manifestación de estrechez mental. ¡Cómo! ¡La esposa de Lord Byron! No era suficientemente rica como para fracasar tanto, para revelarse como bien pronto lo hizo. Se sabe que ella y los suyos instigaban a la opinión pública de tal manera contra Byron, que terminó por desterrarlo. Le perseguía la opinión pública y no una enemistad política, la falta de dinero o una sentencia legal, y, por lo mismo, fué su destierro definitivo, inexorable, eterno.

Ese destierro, o sea el giro que tomó todo su destino a consecuencia de su matrimonio, le resultó, sin embargo, infinitamente provechoso. Si Byron hubiera quedado en Inglaterra "con mujer e hijo, casa, bienes y su buen nombre", por cierto no hubiese entrado finalmente en aquel vértigo que

GENIO Y ARTISTA

pronto lleva a la catástrofe. Pero su expatriación resultó un regalo de las musas. En el destierro brotó su fuente más rica, porque su genio poético necesitaba, por así decirlo, de una real horca donde colgar su melancolía.

Aunque sería muy injusto colocar a Elena von Donniges en un mismo nivel con Lady Byron, es cierto que no tenía nada más que dar a su marido que lo que éste encontraba en ella, ni siquiera nombre y categoría como aquélla, puesto que esas condiciones heredadas le habían de estorbar. Pero cuanto más significaba para él su bello temperamento, su figura espléndida y la gracia de su juventud, tanto menos se le perdona que haya fallado completamente en los dos momentos decisivos de su vida común, echando a perder todo por las más imperdonables locuras. El la alentaba para huir en su compañía a Francia, a fin de casarse allá y evitar así infructuosas complicaciones con su familia noble; pero ella se negó a consentir "en un secuestro tan romántico". Y más tarde, cuando él le impuso absoluta discreción, se "confesó" ella a su madre bajo la influencia del júbilo general que dominaba en su familia a causa del compromiso matrimonial de una hermana, y destruyó así todas las maniobras, causando indirectamente la muerte de Lassalle.

Esos dos espíritus —tanto Byron como Lassalle— eran ineptos para el matrimonio y habían errado completamente el camino del mismo. Lassalle se enamora repentinamente, lleva a la elegida en brazos por la escalera, desde el tercer piso hasta la puerta de calle, y permite luego, con el gesto de un hombre cuyo intelecto oprime demasiado la llama de su alma, que el asunto pase a la historia; y si una casualidad no los hubiera enfrentado nuevamente en los Alpes, después de un año y medio, las decisiones habrían quedado postergadas indefinidamente. Por último, escribe a una vieja amiga estas frases frías: "En primer lugar, ya no puedo volver sobre mis pasos, y luego, en rigor de verdad, no sabría por qué habría de hacerlo".

¿La bajó en brazos tres pisos? ¿Por qué no realizó el rapto, una seducción que hubiera acelerado su pulso? Y uno

EMIL LUDWIG

se pregunta: ¿Por qué eligió a una aristócrata a quien trata como tal?

Byron buscaba en su tiempo a una esposa dispuesta a "cambiar su oro por su escudo", e impresiona gratamente la franqueza de su tono. Pero comete el error de casarse con una mujer que, primero, no es suficientemente rica; segundo, estima demasiado, y tercero, empieza a amarlo.

Si Lord Byron hubiera tomado por esposa a una dama inmensamente rica, inmensamente extraña, y si Lassalle se hubiese casado sin titubear con una muchacha que se le entregaba encantada, no se hubieran formado dos matrimonios, pero sí dos uniones más armoniosas, más fecundas y menos peligrosas.

Su ceguera monómana, la voluntad de la naturaleza, lo impidieron. Porque de lo contrario habrían sido padres de numerosas familias, y éste no era su destino. Lassalle murió antes de casarse, y si hubiera tenido hijos, jamás habría sentido su inmortalidad en ellos. Byron llegó a tener una hija legítima y otra natural, sin saber bien él mismo cómo. La naturaleza se vengó, pues Allegra, la hija natural, a la cual atendía generosamente, aunque desde lejos, murió joven, mientras que Ada, la hija legítima, fué educada en el sentimiento del odio contra el padre, quien, cada vez más solitario, sentía crecer su cariño en el destierro — y delante de cuyo retrato colgaba una cortina verde. Ada aprendió a juzgarlo como un miserable, mientras que toda Europa le adoraba.

La fecundidad no es propia de tales naturalezas. Sólo las fuerzas centrífugas arrojan un círculo desde su propio ser.

VII

Como dos caminos que corren próximos y paralelos, pasando por el uno los animales cargados que bajan al puerto, mientras que por el otro suben aliviados los librados de su carga, en busca de otra nueva; así pasean muchas almas, ince-

GENIO Y ARTISTA

santemente, por los caminos del romanticismo y del escepticismo.

"El gran objeto de la vida es la emoción: sentir que existimos", exclamaba lord Byron, y lo mismo hubiera podido decir Lassalle.

Pero se trata de un romanticismo muy superficial, cuando se sabe que Lassalle había embriagado a sus amigos con haschisch, y que Byron había bebido de una calavera.

En realidad, aquél buscaba el romanticismo para sublimarse y reconocerse; éste para olvidar. Es el destino del verdadero romántico aburrirse enseguida, si no puede perderse. Lassalle nunca podía aburrirse, ya que era demasiado activo y demasiado vanidoso; por eso, su romanticismo es mucho más primitivo: "¿No debería yo abandonar todo, y así iríamos los dos de aquí para dedicarnos únicamente a nuestra felicidad, a nuestros estudios y amigos?" O, con ánimo menos elegíaco, dirigiéndose a su novia: "Quiero actuar y luchar, pero también quiero disfrutar el premio y colocar en tu frente la diadema de la victoria. Puedes creerme que es una sensación no menos soberbia ser presidente elegido por el pueblo que ser monarca por la gracia de Dios. ¡Ven, ponte a mi lado, delante del espejo! ¿No es esta una regia pareja? ¿Y no te parece que nos vestirá bien el poder supremo? ¡Viva la república y su presidenta de los bucles de oro!" Estas frases revelan el alma toda de Lassalle: un romanticismo simple, ingenuo, brillantes sueños del porvenir y una fuerza demoníaca verdaderamente popular.

Compárense con éstos, los gestos románticos de Byron: primero, el del romántico noble: "En nuestra familia todos eran hijos únicos; y son los animales más feroces, los leones, tigres, elefantes, los que tienen solamente poca cría". Luego la encantadora ocurrencia del romántico lisonjero, apostrofando a Goethe: "Sir, usted es afortunado, no solamente por sus obras que immortalizan su nombre, sino también por su mismo nombre, que tiene un sonido bastante musical para la posteridad". O el impulso del romántico meditativo, que inte-

EMIL LUDWIG

rumpe en las cercanías del Estrómboli su apresurado viaje al frente de la guerra de la independencia de Grecia, para ver el volcán en erupción. O las emociones del romántico galante que hace, con una alegría forzada, de aventurero en el carnaval de Venecia. O la seriedad del romántico real que no tiene hijos varones y que, amargado por el destierro de Inglaterra, ordena, no obstante, expresamente que se sostenga su derecho de par con motivo de la coronación del nuevo rey, "para que no caduque y conserve su valor de ese modo para mis sucesores". Y, finalmente, la ironía audaz e ingenua del romántico que invoca a medianoche, en el Coliseo, a Némesis, para que lo vengue en Lady Byron y en la madre de ésta.

El escepticismo equivalente que vivía en estos dos espíritus, es su cualidad común superior.

Lord Byron llevaba en sí exactamente tanto escepticismo como convenía a un romántico melancólico; Lassalle, tanto como necesitaba un entusiasta metódico como correlativo. Posiblemente se deba a esa fuente la comunicación emocionante de un amigo, según la que Byron, al leer en alta voz la "Tempestad", se reía interiormente, "como solía hacerlo a menudo".

Lassalle, en cambio, caía a veces en un profundo abatimiento escéptico: "Estoy cansado a muerte, y aun cuando es fuerte la organización, vacila en sus cimientos. El esfuerzo desmesurado, los desencantos profundos y dolorosos, el enojo interno que me consume, causado por la apatía de la clase obrera en general, todo esto era demasiado aun para mí; ejerzo un métier de dupe y me fastidio interiormente tanto más cuanto no puedo desahogarme".

El medallón sobre su sepulcro (que un destino astuto conserva cerrado) muestra los rasgos del hombre que habló así. Lo representa en sus últimos años, al final de la treintena. Una profunda arruga, casi como de misantropía, se ha grabado alrededor de su boca. Han caído muchas máscaras.

VIII

Lord Byron era melancólico por temperamento; Lassalle sólo manifestó algunas veces una pusilanimidad empírica. Aquél sufrió por su estrella, éste por las realidades. Porque su alma era como un lago ancho, la de Byron como una fuente profunda.

Lassalle poseía aquel optimismo y aquella vitalidad sin límites, que por sí solos bastan para dejar adivinar su raza. Deseaba vivir mucho tiempo. "Estoy convencido que nosotros mismos somos nuestro destino, por eso no quiero apurar nuestra causa; tenemos por delante una vida larga, de modo que: ¡paciencia!", escribió a su novia pocos meses antes de su muerte. Siempre está en movimiento y casi siempre cree en la utilidad de este movimiento. Tan optimista como hegeliano, divide la historia mundial en tres partes, cuyas dos primeras forman contrastes entre sí, mientras que la última reúne los elementos imperecederos de las anteriores. La nueva era, la "síntesis", empieza, desde luego, en 1848, con Lassalle. Pero en esto no se manifiesta solamente la arrogancia curiosa de un principio, sino también una brillante ceguera personal.

Lassalle dominaba el gran arte de la vida de transformar las casualidades en necesidades intrínsecas. Así, se convirtió ocasionalmente en investigador jurídico, filólogo, abogado, poeta. "Su actividad externa —dijo Brandes— era nada más que el síntoma de la incesante agitación interna, en que vivía su voluntad". Pero esta voluntad se envenenó porque él no alcanzó el poder.

Lord Byron adquirió el poder (la fama) en un santiamén, y, sin embargo, exclamó: "Lo máximo que puedo esperar es que alguien diga acaso de mí: Quizás hubiera podido, si sólo hubiese querido". Así ironiza el destino al sentido y la senda de extraños espíritus.

EMIL LUDWIG

Byron presenta conscientemente y con serenidad todo el colorido de su temperamento, cuando escribe: "Sufro de una especie de melancolía hereditaria, que naturalmente disimulo en sociedad, pero que estalla contra mi voluntad en mis obras y cuando estoy solo".

Lassalle nunca estaba solo; siempre le rodearon personas o ideas palpables. Byron, en cambio, estaba rodeado de fantasmas, que ni siquiera nacieron de su fantasía. La mirada del hombre del pueblo estaba dirigida hacia el futuro; la del poeta, con una especie de desafío, hacia el pasado. Por eso se hundieron cuando Lassalle rozó el pasado tradicional (la nobleza) y cuando Byron se entusiasmó con un futuro ideal.

IX

No es muy profundo lo que dice todo el mundo respecto al fin de estos hombres: Byron cayó por la libertad de Grecia; Lassalle, por su vanidad.

La verdad es que ambos habían llegado a un punto, desde el que no existe prosecución posible. El arco tenso en extremo quisiera llegar a la supertensión. Ambos se dedicaban al fin de la treintena —de aquella época en que la existencia bien ordenada llega a la florescencia, y la vida aventurera, generalmente, a su fin—, a empresas que habrían podido ofrecerles nuevas sensaciones extremas; pero en ambos dormitaba la idea de que se acercaba su fin. El optimismo altanero de Lassalle ahuyentó ese pensamiento, pero Byron era demasiado poeta para no llevar en sí el presentimiento de todo porvenir. Estas son sus propias palabras: "Iré a Grecia, y allí moriré". Claro está que su carácter debía presentar la forma de un modo distinto, porque Lassalle, que eternamente se sentía ascender, reunió al final todo su eminente sentido vital y lo arrojó brillantemente al aire; Byron, que siempre se sentía decaer, hundió su cuerpo en el buque que le hubo de llevar a las islas griegas.

GENIO Y ARTISTA

En los dos últimos años de su vida, se transforma la agilidad de Lassalle en un temblor nervioso; trabaja como un hombre que quiere vivir y que presiente la muerte. Una enorme capacidad de producción de que el destino le dotó maliciosamente en esa época, lo hunde más profundamente en el velo de Maya.

Redacta veinte folletos, pronuncia discurso tras discurso, conferencia con innumerables delegaciones, lleva una docena de procesos políticos, funda la Sociedad Obrera Alemana. El destino le concede un último triunfo. Al viajar por el Rhin, para asistir al primer aniversario de la fundación de la Asociación, recibe en todas partes el homenaje de miles de obreros que adornan su coche y sus propias casas, le entregan ofrendas —flores, ramos, banderas—, que levantan en su honor arcos de triunfo, le brindan serenatas, y que cubren con una lluvia de flores el coche del presidente. Todo eso les es dado beber a sus sentidos. El tiempo permanece inmóvil por unos segundos.

Pero inmediatamente después escribe Lassalle: "No deseo nada más ansiosamente que librarme de la política para dedicarme a la ciencia, la amistad y a la naturaleza. Estoy cansado y harto de la política. Aunque me entusiasmaría tan apasionadamente como siempre si dispusiese del poder o de los medios para alcanzarlo. Pero soy demasiado viejo y demasiado grande para jugar". Es evidente que Lassalle ha cumplido su destino, y es nada más que un triunfo barroco de su parca, dejarlo dirimir la lucha final en aquel asunto tan conocido.

Después de todas las confusiones, está la novia en su poder, está con él y dispuesta, finalmente, a fugarse con él. Entonces aparece la madre enfurecida, le insulta y le acusa de haber robado a la hija. Y una vez más surge el abogado y actor. "Sonriente", induce a la novia a declarar que hará todo lo que él quiera, y enseguida la conduce hacia la madre y le ordena que se fuera con ella: "Y ahora, señora, le devuelvo a usted su hija. De sus manos la recibiré y usted nos acompañará al altar. Ella va con usted, porque yo lo quiero; no lo olvide nunca. Y ahora: ¡Adiós!" Había logrado la retirada brillante

EMIL LUDWIG

del agitador, del actor. Su romanticismo egocéntrico y pasajero gozó de su propio reflejo, pero tres días después estaba muerto.

Inmediatamente se da cuenta de lo que ha hecho: "¡Qué imbecilidad la mía de representar esta comedia de generosidad y decencia! Soy tan desdichado que lloro por primera vez después de quince años. . . . Lo que más me atormenta es el crimen de mi estupidez. ¡A dónde he llegado! Los remordimientos me consumen. Pero si no puedo remediar esta imbecilidad, me afeito la cabeza y me hago monje. Y si no logro mi propósito, y lo dudo mucho, entonces he terminado para siempre y con todo".

Si un hombre de cuarenta años, una persona de vida activa, que ha vencido todas las dificultades y tropiezos con el mundo, si un actor como Lassalle tiene palabras tan conmovedoras — no es por la novia, ni siquiera por un anhelo acrecentado hasta la manía por la resistencia, sino por el sentimiento: he faltado a mi ley, estoy llegando rápidamente a mi fin.

Poco antes del duelo con el prometido oficial de la novia, presenta Lassalle el fenómeno de un *moriturus* inconsciente y, simultáneamente, de un optimista incorregible. Enemigo del duelo, lo provoca, sin embargo, no para entregarse a su destino, sino por una ceguera metafísica: confía en la victoria. Su amigo le aconseja que practique el tiro con pistola, pero él declara que eso es un disparate, mientras que su adversario, no obstante ser militar, practica el día anterior, disparando ciento cincuenta pistolazos. Pocas horas antes de su muerte, se agranda su vitalidad hasta el exceso, y Lassalle pierde todo dominio sobre sí mismo. A todas las demás circunstancias ilógicas, y, por lo tanto, mortales, súmase el que si bien Lassalle hubiera podido dejar su vida sentenciosamente en un duelo conforme al principio aristocrático, ese duelo no era patético en lo más mínimo, ni respondía a principio alguno. Por otra parte, su causa no era afectiva, ni era su motivo al mismo tiempo el premio y, además, el adversario era un hombre joven y apolítico.

GENIO Y ARTISTA

Cayó Lassalle; pero no debemos apartarnos de su imagen sin recordar que, a pesar de haber sido mortalmente herido, subió muy erguido la escalera del hotel, para no asustar a la amiga, la condesa Hatzfeld.

En el caso de Byron, todo ocurrió de un modo mucho más atrevido y más tranquilo. Mientras la agilidad de Lassalle se convirtió en los últimos años en frenesí, llegó la calma de Byron finalmente a la pereza. Apenas montaba a caballo, bebía más que antes; pero al mismo tiempo se agotó, tambaleando, su fantasía. Se le ocurrió, por ejemplo, establecerse en Sudamérica como chacarero. (Había llegado entonces al mismo punto de su vida en que Oscar Wilde se presentó ante los tribunales).

Muchos opinan que su entusiasmo no era sincero, porque consideraba a la lucha por la independencia griega como una postrera sensación. Pero a tales conclusiones llegan aquellos espíritus que atribuyen a las mariposas policromas una seriedad restringida.

Este poeta pertenecía a Grecia. Allá florecía por primera vez su fantasía poética, allá gustaba del pasado, del paisaje, de la raza y las costumbres. Pero su intelecto le mandó reflexionar previamente sobre cuáles eran las ventajas que podía aportar, y, por lo tanto, informarse ampliamente, ensayándose en verdad como hombre práctico. No fué un cruzado o fanático el que se embarcó en Génova. "Estoy por fin resuelto. Grecia es el único país en que siempre me he sentido a gusto. Hablo en serio. Todos dicen que en Grecia podría prestar reales servicios. No sé cuáles, pero, de todos modos, haré un ensayo". ¿Obsérvase la vacilación del alma en estas líneas conmovedoras? El autor se convierte en héroe romántico. Lassalle, el héroe, se había convertido en endiablado romántico.

Las hazañas del Lord convertido en guerrero, son deplorables. Tenía que conformarse con armar a cuarenta soldados y a enviar vendas y medicamentos después de la batalla. Permanece durante varias semanas indeciso frente a Cefalonia, desembarca por último y se retira a una aldea. Para todo esto

EMIL LUDWIG

pueden aducirse razones políticas; pero el lector suspira. Luego reanuda Byron en la isla —“observando las negociaciones”— sus ocupaciones habituales, recibe a un médico metodista cargado de una biblioteca teológica portátil para sostener repetidas discusiones — mientras empiezan a revelarse los destinos de Grecia.

Y cuando llega finalmente la hora de salir de su tienda de campaña, de montar a caballo y empuñar la bandera, se resfría en una cabalgata y se enferma mortalmente.

Hubiera podido curarse, pero se resiste con la obstinación de los entregados a la muerte a que se le practique la sangría que los médicos exigen, aduciendo la misantrópica razón: “Usted quiere conquistar la fama de haberme curado, y por eso acentúa usted la gravedad de mi estado; pero yo no permito que se me aplique la sangría”.

Cuando el poeta moribundo empieza a delirar, baja su hija de las tinieblas. Byron se queja y suspira. Se pretende que su sirviente comprenda las palabras confusas. Pero queda atónito. Byron exclama: “Ahora es demasiado tarde, todo pasó; hija mía . . . , hermana mía . . . Grecia . . . , tú sabes todo . . . ahora tengo que dormir”.

Muere. Atenas reclama sus cenizas. Pero éstas son llevadas a Inglaterra, junto a sus enemigos.

Parece ser el destino vengador de las naturalezas patéticas que la fuerte voluntad tendiente hacia un fin magnífico, se convierta en ridículo. Tan insensato fué el duelo de Lassalle. Y así muere Byron a consecuencias de un resfrío, de una meningitis, si se quiere llamar así la enfermedad, antes de la batalla en la que deseaba perecer. Y, sin embargo, había escrito en su último cumpleaños aquellas líneas ideales, que un destino más gracioso bien hubiera podido realizar:

¡Para qué vivir todavía? Di, ¿qué quedó?

Este es el país en que la muerte significa

Ganancia y honor. ¡A la lucha! ¡Entrega tu vida!

¡Adelante! ¡Resucita, como Helas,

Despierta, mi sentido! . . .

GENIO Y ARTISTA

X

Lord Byron y Lassalle. Fueron dos idealistas amorales, egocéntricos, pero Byron cultivaba un idealismo patético; Lassalle, un idealismo hedonístico.

En Lassalle crecía una grandiosa centripetencia, mientras que decrecía en Byron; aquél evolucionó del entusiasmo hacia el escepticismo, éste del escepticismo hacia la melancolía poética.

El epigrama trágico que la posteridad divisa sobre sus frentes, Byron lo llevaba desde un principio; Lassalle lo recibió, contra su voluntad, al final.

Byron se ensayó como político, Lassalle como autor, y aunque en aquél primaba el sentimiento y en éste el intelecto, encuéntrase en la obra de Byron tanta agudeza como pathos romántico en los discursos de Lassalle.

Ambos eran grandes actores de la vida, pero Byron, solamente mientras el desacuerdo con los acontecimientos reales obligaba al autor a enmascararse; mientras que Lassalle se desempeñaba tan brillantemente que, a veces, él mismo se olvidó que estaba fingiendo. Era la voluntad de un *regisseur* invisible que este Lord desempeñase el papel de Thanatos, pero un empirismo tonto le impuso el papel de Lucifer. El hombre del pueblo habría querido actuar en el papel de Alcibíades, pero una juventud triste, una inteligencia demasiado dominante y un siglo poco armonioso le obligaron a representar a un Hutten que no preparó el camino para ningún Lutero.

Lassalle tenía condiciones y disposiciones para ser francés, como lo indican también su estilo y su apellido transformado, para ser el gran "écrivain", pero él trataba de ser íntegramente alemán, aun siendo judío. Byron se parece en todo a la ciudad que había amado tanto y sobre cuyos puentes y canales pasaban las miradas de su alma. Y, sin embargo, si aquél hubiera nacido en París y éste en Venecia, constituirían fenómenos más perfectos, pero menos interesantes.

EMIL LUDWIG

La anécdota y la biografía han ampliado y conservado su fama más que sus obras, que ya hoy en día son leídas por pocos. Los grandes éxitos de ambos espíritus provienen de una fuente extraña: en ambos surgía a veces la audacia del místico ingenuo, arrojado a las costas de la vida.

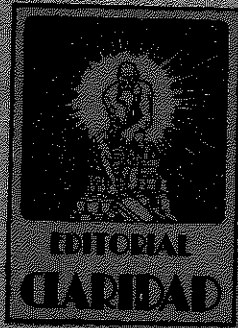
Ambos eran artistas de la vida a tal grado, que incluso se beneficiaron por su muerte romántica. Tan grande era la cultura de su Yo.

Pero Lassalle amaba sólo a sí mismo, lord Byron a su daimon.

FIN DE GENIO Y ARTISTA

INDICE

Sobre la grandeza	7
El artista como hombre de mundo	31
Artista y aventurero	41
Conversación en la azotea	47
Genialidad del cuerpo	49
Historia y ficción	55
Los prematuros	83
Las últimas obras	87
Sobre la muerte de los grandes hombres	103
Melancholía Ingenii	111
Algo sobre el autorretrato	117
Goethe, luchador y adalid	135
Napoleón y Goethe	161
Napoleón como hombre de Estado	167
El doctor Schopenhauer	179
En un monetario	189
Las visiones de Kolmar	195
Hodler	203
Las bodas de Fígaro	209
Lord Byron y Lassalle	213



\$ 1.50^m/n°