

lecturas *nueva serie*

morfología **wainhaus**

1,2 | dg | fadu | uba

**EL MISTERIO  
DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA**

**STEFAN ZWEIG**

## El misterio de la creación artística

### Stefan Zweig

*Stefan Zweig (1881-1942) fue un gran escritor y admirable conferencista. Nacido en Viena, Zweig desarrolló una importante y profusa trayectoria literaria. Escribió novelas psicológicas y de aventuras, ensayos biográficos (era un especialista en este tipo de textos), relatos breves, y fue crítico literaria. Hombre cultivado y cosmopolita, vivió en el corazón de la brillante Viena del primer tercio de siglo, llegando a hacer la elegía fúnebre de dos figuras capitales de la cultura europea: Sigmund Freud y Rainer María Rilke. Tras viajar intensamente por Europa a expensas de su rica familia, volvió a Viena donde conoció a Kippenberg, el editor que publicaría su inmensa obra. Debido a su postura pacifista, Zweig se exilió en Suiza durante la Primera Guerra Mundial. Crítico feroz del nazismo, en 1935 decidió instalarse en Londres. Durante la Segunda Guerra Mundial, queriendo alejarse lo más posible de la Europa tomada por los nazis, marchó a Brasil. Allí, en la ciudad de Petrópolis, deprimido, desarraigado y convencido del inevitable triunfo de Hitler, se suicidó junto a su antigua secretaria y segunda esposa, Lotte, en 1942. Zweig tenía 61 años. Dejaba una obra rigurosa, muy amena e increíblemente popular. Su entierro en Río de Janeiro congregó a miles de personas y tuvo honores de jefe de Estado.*

De todos los misterios del universo, ninguno más profundo que el de la creación. Nuestro espíritu humano es capaz de comprender cualquier desarrollo o transformación de la materia. Pero cada vez que surge algo que antes no había existido —cuando nace un niño o, de la noche a la mañana, germina una plantita entre grumos de tierra— nos vence la sensación de que ha acontecido algo sobrenatural, de que ha estado obrando una fuerza sobrehumana, divina. Y nuestro respeto llega a su máximo, casi diría, se torna religioso, cuando aquello que aparece de repente no es cosa precedera. Cuando no se desvanece como una flor, ni fallece como el hombre, sino que tiene fuerza para sobrevivir a nuestra propia época y a todos los tiempos por venir —la fuerza de durar eternamente, como el cielo, la tierra y el mar, el sol, la luna y las estrellas, que no son creaciones del hombre, sino de Dios—. A veces nos es dado asistir a ese milagro, y nos es dado en una esfera sola: en la del arte. Les consta a todos que año tras año se escriben y publican diez mil, veinte mil, cincuenta mil libros, se pintan cientos de miles de cuadros y se componen cientos de miles de compases de música. Pero esa producción inmensa de libros, cuadros y música no nos impresiona mayormente. Nos resulta tan natural que los autores escriban libros, como que luego los encuadernen y los libreros, por último, los vendan. Es éste un proceso de producción regular como el hornear pan, el hacer zapatos y el tejer medias. El milagro sólo comienza para nosotros cuando un libro único entre esos diez mil, veinte mil, cincuenta mil, cien mil, cuando uno solo de esos cuadros incontables sobrevive, gracias a su entelequia, a nuestro tiempo y a muchos tiempos más. En este caso, y sólo en éste, nos apercebimos, llenos de veneración profunda, de que el milagro de la creación vuelve a cumplirse aún en nuestro mundo.

Es ésta una idea subyugante. He aquí un hombre o una mujer. Tienen el mismo aspecto que cualquier otro, duermen en camas como las nuestras, comen sentados a la mesa, van vestidos como nosotros. Lo encontramos en la calle, acaso frecuentábamos el mismo colegio que él, y hasta puede darse el caso de que hayamos sido compañeros de banco; exteriormente, ese hombre no se distingue en nada de nosotros. Pero de pronto ese solo hombre da cumplimiento a algo que nos está negado a todos nosotros. No vive sólo el tiempo de su existencia propia, porque lo que creó y realizó sobrepasa la existencia de todos nosotros y la vida de nuestros hijos y nietos. Ha vencido la mortalidad del hombre y ha forzado los límites en que, por lo común, nuestra vida propia queda encerrada inexorablemente.

Ahora bien, ¿cómo realizó aquel hombre ese milagro? Llevando a cabo simplemente aquel acto divino de la creación, en virtud del cual surgía algo nuevo de la nada. Su cuerpo terrenal, su espíritu terrenal han creado algo indestructible, y el esfuerzo repentino de ese solo hombre nos ha permitido convivir con el arcano más profundo de nuestro mundo, el misterio de la creación. ¿En mérito de qué encantamiento, de qué magia, consigue tal hombre superar los límites del tiempo y de la muerte? Consideremos primero la forma meramente exterior de su acción. Si ha sido músico, compuso unas cuantas notas de la escala de tal manera que forman una melodía nueva, que luego se grava en la memoria de cientos, de miles y aun de millones de hombres, despertando en todos ellos la misma sensación de una armonía nueva. Si ha sido pintor, creó con los siete colores del espectro, y mediante la distribución peculiar de luces y sombras un cuadro que, después de haberlo visto por primera vez, nos ha resultado inolvidable. Si ha sido poeta, no hizo más que reunir unos pocos centenares de palabras —unos pocos centenares de los cincuenta o cien mil que constituyen nuestro idioma— de tal manera que resultó de ello un poema inmortal.

La belleza de las estrellas no ha sufrido mengua porque nuestros sabios hayan procurado calcular las leyes de acuerdo con las cuales aquéllas se mueven, ni la majestad del firmamento ha perdido nada de su grandeza porque procuraran medir la velocidad de los rayos con que su argentino brillo llega hasta nuestros ojos. Al contrario, esas investigaciones nos han hecho aparecer más maravillosos todavía los milagros del cielo, el sol, la luna y las estrellas. Lo mismo reza para el firmamento espiritual. Cuanto más nos esforzamos por profundizar en los misterios del arte y del espíritu, tanto más los admiramos por su inconmensurabilidad. No tengo yo noticias de deleite y satisfacción más grandes que reconocer que también le es dado al hombre crear valores imperecederos, y que eternamente quedamos unidos al Eterno mediante nuestro esfuerzo supremo en la tierra: mediante el arte. Visto superficialmente, no ha hecho gran cosa, pero bendecido por el genio, ha realizado algo que destruyó la fuerza, por lo demás inexorable, de lo perecedero. Ha creado algo que es más persistente que la madera que toco, más persistente que la piedra de que está construida esta casa, más duradero, sobre todo, que nuestra propia vida. Por medio de él, lo inmortal se ha hecho visible a nuestro mundo transitorio. ¿Cómo puede suceder tal milagro en nuestro mundo, que parece haberse tornado tan mecánico y sistemático? ¿En virtud de qué magia pósase de vez en cuando tal rayo de eternidad en medio de nuestras ciudades y de nuestras casas? Creo que no hay entre todos ustedes uno solo que no se hubiera preguntado una y otra vez consciente e inconscientemente cómo nacen tales obras inmortales, ya sea porque en una galería de arte haya estado frente a la obra de un Rembrandt, un Goya, un Greco, ya sea porque un poema haya conmovido las profundidades de su alma o porque escuchara con el alma abierta una sinfonía de Mozart o de Beethoven.

Creo que han de ser pocos los que no hayan formulado la pregunta: ¿"Cómo podía un hombre igual a mí, un simple mortal, formar

esa obra inmortal con unos pocos colores, con unas pocas notas, con unos cuantos centenares de palabras? ¿Qué sucedió en su interior en esas horas de la creación y cuán misteriosas deben de ser esas horas?” Creo que todos ustedes se han preguntado esto alguna vez, y hasta me atrevo a afirmar que carece de capacidad para comprenderla en verdad todo aquel que, en presencia de una obra de arte grande, no se formule tal pregunta. Por este motivo, nos deberíamos acercar a toda obra de arte con una doble sensación. Por una parte, deberíamos sentir, con una sensación de gran humildad, que se trata de algo extraterrenal, de un milagro; pero al mismo tiempo deberíamos esforzarnos también por comprender con toda nuestra fuerza espiritual cómo pudo ese milagro divino lograrse por un ser humano. Pues la máxima virtud del espíritu humano consiste en procurar hacerse comprensible a sí mismo lo que en un principio le parece incomprensible.

Queda entonces por saber si somos capaces de imaginarnos cómo han nacido las grandes obras de arte que conmueven a nuestra alma. ¿Podemos imaginarnos lo que ha acontecido en el alma de un Shakespeare, de un Cervantes, de un Rembrandt, mientras creaban sus obras imperecederas? A ello puedo contestar rotundamente “No, es imposible. No podemos imaginárnoslo.” La concepción de un artista es un proceso interior. Tiene lugar en el espacio aislado e impenetrable de su cerebro, de su cuerpo. La creación artística es un acto sobrenatural en una esfera espiritual que se sustrae a toda observación. Tan imposible nos resulta explicar el elemento prístino de la fuerza creadora, como en el fondo nos es imposible decir qué es la electricidad o la fuerza de gravitación o la energía magnética. Todo cuanto podemos hacer se reduce a comprobar ciertas leyes y formas en que se manifiesta aquella ignota fuerza elemental. Por eso no quiero despertar en ustedes esperanzas demasiado grandes. Prefiero decirles desde el comienzo: Toda nuestra fantasía y toda nuestra lógica no pueden facilitarnos sino una idea insuficiente del origen de una

obra de arte. No nos es dado descifrar este, el misterio más luminoso de la humanidad; acaso no podamos más que comprobar su sombra terrenal. No estamos en condiciones de participar del acto creador artístico; sólo podemos tratar de reconstruirlo, exactamente como nuestros hombres de ciencia tratan de reconstruir, al cabo de miles y miles de años, unos mundos desaparecidos y unos astros apagados.

Procurémoslo. Y espero que ustedes no tomarán a mal si a ese efecto empleo un método que a primera vista les parecerá poco adecuado; me refiero al método de la criminología. Bien se me alcanza que la criminología es la ciencia que se emplea para descubrir crímenes: un asesinato o un robo u otro atentado cualquiera contra el bienestar de la comunidad, mientras que nosotros nos hemos propuesto investigar el esfuerzo supremo y más noble del que es capaz la humanidad: la creación artística. Y, sin embargo, en el fondo, el problema es el mismo, pues tanto en el caso del asesinato como en el de la génesis de una obra de arte, nos cabe reconstruir una acción cuya realización no hemos presenciado. Pues bien, ¿cuál es el caso ideal en la criminología? Para el juez, el caso ideal es aquél en que el autor —el asesino o ladrón— se presenta espontáneamente ante el tribunal para reconocer su crimen y describirlo en todos sus pormenores. En el caso de semejante confesión voluntaria, la policía o la justicia está dispensada de toda investigación ulterior. Para nuestro problema —el saber cómo el artista creó su obra de arte inmortal—, la solución ideal consistiría también en que el artista nos expusiese el arcano de su creación en todas sus etapas y estados, es decir, en que el poeta nos quisiera decir cómo ha venido formándose su poema inmortal, y el músico a raíz de qué incentivos o inspiraciones había obrado. Semejante información clara por parte del artista haría superflua toda investigación ulterior sobre el arcano de la creación y, por consiguiente, también esta conferencia mía.

Sería lo más natural que aquél que cometió un acto explicara ese acto y sus motivos,

que aquél que creó una gran obra de arte explicara cuándo, cómo y de qué modo había obrado. Pero, por desgracia, nos hallamos frente a un fenómeno extraño y es que todos esos hombres creadores, tanto poetas y pintores como músicos, casi nunca nos revelan el secreto de su creación. Hace un siglo ya, el gran poeta norteamericano Edgar Poe se lamentaba porque poseemos tan pocos informes autobiográficos de artistas, y en su ensayo sobre *The philosophy of composition* comienza observando:

Yo mismo he pensado muchas veces cuán interesante habría de ser un artículo en que un autor —si fuera capaz de ello— nos describiera con todos los detalles cómo una de sus creaciones alcanzó paso a paso el estado definitivo de la perfección.

Muy a pesar mío, no soy capaz de decir por qué jamás ha sido entregado al mundo semejante informe.

Como ustedes ven, hace ya un siglo, el más grande poeta de América se lamentaba porque, hablando en términos de criminología, poseemos tan pocas confesiones de los creadores sobre el misterio de la creación. Declara expresamente que no sabe explicar ese problema. Debo rogarles que no me juzguen pretencioso si ahora, por mi parte, procuro darles una contestación. El hecho mismo de que poseamos tan pocas confesiones sobre el origen de una obra artística es en realidad sorprendente. ¿De quién habríamos de esperar informes exactos sobre el acto de la creación, sino del creador mismo? ¿No es la observación y la autoobservación en verdad la principal condición previa de un poeta? Los poetas, los escritores, nos describen en sus libros, con fuerza maravillosa y con pormenores magistrales, cualquier viaje que hacen, toda aventura que les sucede, cada sentimiento que los agita. ¿Por qué no nos explican, pues, la experiencia más importante de su vida? ¿Por qué no nos describen su modo de crear? Esto debe de tener una razón determinada, y esta razón consiste en que el artista no tiene tiempo ni lugar de

observarse a sí mismo mientras se halla en el estado apasionado de la creación. El artista no es capaz de observar su propia mentalidad mientras trabaja, como no es capaz de mirarse por encima de su propio hombro mientras escribe. Para volver, pues, a nuestra comparación criminológica, el artista se parece más al culpable de un crimen pasional, es decir a aquel tipo de asesino que comete su acción en un arrebato de ciego apasionamiento y que luego dice la pura verdad cuando ante el juzgado deponer: “En realidad no sé por qué lo hice, ni puedo describir cómo lo hice. Vino sobre mí repentinamente. No estaba con mis cinco sentidos. No estaba en mis cabales.”

¿Cómo?, objetarán ustedes, mis amables oyentes, ¿el artista no estaría en sus cabales, no sería dueño de sus cinco sentidos, mientras produce las obras más hermosas? Imposible. Y quizá me explico mejor diciéndoles que no está con sus propios sentidos, que no es dueño de su propia razón, pues toda creación verdadera sólo acontece mientras el artista se halla hasta cierto grado fuera de sí mismo, cuando se olvida de sí mismo, cuando se encuentra en una situación de éxtasis. Y permítanme ustedes recordarles en esta oportunidad que la palabra griega *ekstasis* no significa otra cosa que “estar fuera de sí mismo”.

Ahora bien; si el artista está “fuera de sí mismo” mientras produce, ¿dónde se encuentra? La contestación es muy simple. Está en su obra. Mientras crea, no está en su mundo, en nuestro mundo, sino en el mundo de su obra, y por esto mismo es incapaz de observarse a sí mismo. Un poeta, por ejemplo, que en un sombrío día de invierno describe, apoyado en el recuerdo, en sus versos, un paisaje primaveral iluminado por suaves rayos de sol y con árboles verdeantes, no se halla en ese instante con su alma dentro de sus cuatro paredes, ni junto a su mesa de escritorio. Ante su ojo no hay invierno, sino que ve con su mirada espiritual la clara primavera y siente sus vientos cálidos. En el momento en que Shakespeare escribió las palabras que

hace decir a Otelo, no estaba espiritualmente en Londres, sino en la Venecia de un siglo atrás, y no vivía sus emociones propias, sino las de un hombre inventado, de Otelo, el moro, y sus celos. Es, pues, perfectamente natural que un poeta se olvide totalmente de sí mismo mientras con todos sus sentidos y pensamientos vive en un carácter imaginario. Y ese estado de la concentración absoluta, no es un elemento secundario de la creación, sino que constituye el elemento ineludible, la verdadera médula de nuestro secreto. El artista sólo puede crear su mundo imaginario olvidándose del mundo real.

En el ejemplo clásico de Arquímedes aprendimos, en el colegio ya, la intensidad que puede alcanzar ese olvido de sí mismo, esa existencia fuera del mundo verdadero. Ustedes han de acordarse: ...Cuando la ciudad siciliana de Siracusa, al cabo de largo sitio, fue conquistada, y los soldados, penetrando en ella, empezaban a saquearla, uno de ellos entró en la casa de Arquímedes. Halló al gran matemático en medio de su jardín, donde con un bastón dibujaba figuras geométricas en la arena. Apenas lo distinguió, el asesino se abalanzó sobre él con la espada desnuda, pero el pensador ensimismado en sus problemas, sólo murmuraba, sin volver la cabeza: “No alteres mis círculos”. En su estado de concentración creadora, Arquímedes sólo se había apercibido de que algún extraño pudiera destruir las figuras geométricas que acababa de dibujar en la arena. No sabía que aquel pie era el de un soldado dispuesto a saquear y asesinar, no sabía que el enemigo había ocupado ya la ciudad, no había oído las fanfarrias marciales ni los gritos de los vencedores, ni los estertores de sus compatriotas asesinados. No se daba cuenta de la amenaza que se cernía sobre su propia vida, pues en aquel instante de extrema concentración no se hallaba en Siracusa, sino en su problema matemático. Prueba es ésta de la intensidad que la concentración espiritual puede alcanzar en grandes hombres creadores. Permítanme ofrecerles otro ejemplo más, correspondiente a tiempo más moderno. Cierta día, un amigo

de Balzac entró sin anunciarse en el estudio de éste. Balzac, quien a la sazón estaba trabajando en una novela, dio media vuelta, se levantó de golpe, tomó al amigo del brazo en un estado de suprema exaltación, y exclamó con lágrimas en los ojos: “¡Qué horror! La duquesa de Langeais ha muerto.” Su visitante lo miró perplejo. Conocía bien a la sociedad de París, pero nunca había oído mencionar tal duquesa de Langeais, y en realidad, tampoco existía una duquesa de ese nombre; no era sino una de las figuras de la novela de Balzac, quien, en el instante de entrar el amigo, describía la muerte de aquélla. Tenía esa muerte tan presente como si la hubiera visto con sus propios ojos, y aun no había despertado de su sueño productivo. Sólo cuando se apercibió de la sorpresa de su visitante, se dio cuenta que se hallaba nuevamente en el otro mundo, en el de la realidad.

Basten estos dos ejemplos para demostrarles hasta qué grado el artista puede olvidarse de sí mismo y del mundo durante la creación, no de otro modo que el creyente durante la oración, que el soñador durante el sueño. A causa de ese ensimismamiento absoluto, resulta luego incapaz de describir el proceso de la creación artística. En efecto, él no sabe de qué modo ha procedido, incluso hay veces que ni siquiera sabe lo que ha producido. El artista no miente cuando alguna vez se pregunta a sí mismo, asombrado ante su propia obra perfecta: “Realmente ¿fui yo quien creó esto? ¿Cuándo hice esto? ¿Cómo lo hice? No es posible que yo mismo haya hecho todo esto.” Y pueden ustedes creerlo; muchas veces el artista realmente ignora lo que en ese instante le ha venido a la pluma o al pincel. ¡Déjenme ustedes darles dos breves ejemplos en este sentido!

Al final de su larga vida, cuando Goethe, a los ochenta años, coleccionaba sus poemas, le ocurrió la pequeña desgracia de acoger entre sus producciones primeras dos poemas de otro autor, plena y sinceramente convencido de que él mismo los había escrito diez lustros atrás.



Ya no sabía él lo que era de su propiedad y lo que no lo era. O un ejemplo tal vez más flagrante todavía: En los últimos años de su vida, Corot, el gran pintor impresionista francés, lograba por sus cuadros precios tan elevados que unos pintores jóvenes y pobres inventaron la industria de falsificar “Corots” de la primera época y venderlos como auténticos. Cierta día se ofrecieron a un comerciante de objetos de arte tales “Corots” primitivos, cuya autenticidad le parecía dudosa. Entonces ese merchant d’art tuvo una ocurrencia muy natural. Se dijo: “Es muy fácil comprobar si esos cuadros han sido pintados por Corot o no. Hay un hombre en el mundo que tiene que saberlo: y es el maestro Corot mismo.” Tomó su sombrero, fue a ver al anciano maestro y le mostró las dos telas. Corot las miró largo rato, meneó la cabeza y dijo finalmente: “Puede ser que sean mías, puede que no lo sean. He pintado tantísimos cuadros y ha pasado tanto tiempo desde que pinto de esa manera, que yo mismo ya no lo sé.”

Ustedes compartirán seguramente mi parecer cuando digo que para nuestra investigación sobre la génesis de la obra de arte, el propio artista que la ha creado resulta un testigo hartamente inseguro. Nos vemos por lo mismo ante la necesidad de volver sobre nuestros métodos detectivescos. Pues bien; ¿qué hace la policía en el caso en que un malhechor se niega a informar sobre su acción? Prosigue independientemente la búsqueda de más material, y lo hace en el propio lugar en que se cometió el crimen. Trata de reconstruir el hecho y sus fases, basándose en huellas que el autor acaso ha dejado en el lugar del crimen: impresiones digitales, objetos olvidados. ¡Hagamos nosotros otro tanto!

Pero, preguntarán ustedes tal vez, ¿cómo podemos hallar huellas en el lugar donde se realiza la creación artística? ¿No es ése un proceso invisible, no tiene por escenario un lugar inaccesible, el cerebro del artista? ¿No indica ya la mera palabra “inspiración”, *inspiratio*, bien a las claras que el proceso de la creación artística es algo inmaterial? A ello

quisiera contestar esto: no confundamos la inspiración artística con la creación, la obra artística. Vivimos en un mundo material, y sólo somos capaces de comprender lo que se ofrece visiblemente a nuestros sentidos. Para nosotros, una flor no es flor todavía mientras permanece encerrada en su capullo y mientras su germen yace aún bajo tierra, sino que lo es sólo cuando se despliega visiblemente en forma y color.

De igual modo, solamente logramos comprender una melodía cuando llega a ser audible, pero no así cuando nace en el cerebro de su creador; sólo comprendemos el pensamiento de un filósofo cuando ha sido pronunciado y una estatua cuando está formada. Toda creación debe materializarse, debe convertirse en materia, para que la comprendamos. Hasta la poesía más preciosa ha de quedar escrita primero en lápiz o tinta y sobre papel; un cuadro ha de quedar pintado sobre tela o madera; una estatua, modelada en mármol o bronce. Para resultarnos terrenalmente comprensible, la inspiración de un artista tiene que tomar formas materiales. Aquí encuentro, por fin, la oportunidad para conducirles un poco más cerca del proceso de la creación artística, pues es precisamente ese instante breve de la transición, cuando la idea artística pasa a la realización artística, el que a veces podemos observar. Aquí se nos abre una rendija estrecha para el estudio del artista, y así como las impresiones digitales del criminal ofrecen a la policía cierta posibilidad para reconstruir el crimen, así hallamos la posibilidad de descubrir algo del secreto del artista mediante las huellas que deja al realizar su tarea. Esas huellas que el artista deja en el lugar de su acción son sus trabajos previos; los primeros esquemas que el pintor hace de sus cuadros, los manuscritos y borradores del poeta y del músico. Estas son las únicas huellas visibles, el hilo de Ariadna que nos permite encontrar nuestro camino de regreso en ese laberinto misterioso. Y por fortuna encontramos tales documentos precisamente de nuestros artistas más grandes. Poseemos los esquemas de Miguel Angel, Rembrandt, el Greco y de Velá-

que para sus grandes cuadros. Poseemos los manuscritos de Beethoven y Mozart y Bach y otros de Calderón y Montaigne. Podemos observar, pues, hasta cierto grado cómo se han ido formando las obras que conocemos y admiramos cual perfectas. Gracias a esos testimonios podemos volver a situarnos en las horas de la génesis artística y acercarnos humildemente al profundo arcano de las creaciones de artistas y pensadores.

Investiguémoslo ahora: Concurramos a un museo o una biblioteca, a uno de esos lugares donde se conserva el material tan valioso de esquemas y manuscritos; hagámonos mostrar borradores de Mozart, Beethoven y Bach, croquis de grandes pintores, originales de dramas y poesías, y veamos si el aspecto de esos manuscritos no nos revela acaso una ley común en el secreto del artista.

Investiguemos el modo de crear del músico, antes de considerar el del escritor o del pintor. Contemplemos en primer término unos cuantos manuscritos de Mozart para ver cómo el genio tal vez más grande de la música creaba sus obras. Veamos primero el manuscrito de una sonata famosa en su forma perfecta y luego, para comprender mejor el proceso de su formación, preguntemos si existe acaso un borrador anterior de esa obra de la mano de Mozart. Con sorpresa nos enteramos de que no hay tales borradores primeros de Mozart. Todos los manuscritos que de él poseemos están escritos con la misma mano fácil, ligera, graciosa, en un solo trazo, de modo que casi cobramos la impresión de que le habían sido dictados. En efecto, los contemporáneos nos informan de que Mozart nunca había trabajado en el sentido del esfuerzo y de la dedicación. No le hacía falta buscar la melodía; la melodía venía a él; no tenía necesidad de pensar y construir, los pasajes se unían unos a otros casi automáticamente, como en un juego. La creación musical era para ese genio algo tan carente de esfuerzo, algo tan poco absorbente, que al mismo tiempo que jugaba al billar con los amigos era capaz de trabajar interiormente; y cuando luego salía del café, le bastaba llegar

hasta su habitación para poder anotar con su pluma rápida el movimiento de una sonata completamente acabado. Con Schubert ocurría otro tanto. Schubert podía estar sentado con unos amigos en una habitación, hojear un libro y encontrar en el mismo una poesía, levantarse de pronto, dirigirse a una pieza contigua y volver al cabo de diez o quince minutos o sea al cabo exactamente del tiempo que se necesita para llenar cuatro o cinco hojas con notas. Se sentaba entonces al piano y tocaba para los amigos la canción que acababa de componer, uno de aquellos lieder que aún hoy, después de cien años, se cantan en todos los países.

Así trabajaba Mozart, así creaba Juan Sebastián Bach, así también Rossini, quien era capaz de terminar una ópera en quince días; y con ello creen ustedes tal vez haber reconocido ya el arcano de la creación artística. De acuerdo con los ejemplos que les he presentado, el gran artista parece asumir una actitud meramente pasiva durante la creación. El genio de la inspiración dicta, y el artista no es en verdad más que el escribiente, el instrumento. No necesita trabajar, luchar, esforzarse por su trabajo, sino que le basta copiar obedientemente lo que se le acerca como en un sueño divino. No trabaja en absoluto; algo trabaja dentro de él y en su lugar.

Pero no nos precipitemos, comprometiéndonos con una fórmula tan seductora, según la cual el artista siempre sería nada más que el ejecutante de una orden superior. Echemos primero un vistazo sobre los manuscritos de Beethoven. ¡Qué contraste tan sorprendente nos ofrecen! En esos manuscritos desordenados, casi ilegibles —icada uno de ellos, un campo de batalla!— ya no encontramos ni un adarme de la facilidad divina que Mozart tenía para producir. Vemos que Beethoven no era un hombre que obedecía a su genio, sino que luchaba por él, encarnizadamente, como Jacob con el ángel, hasta que le concediera lo último y supremo. Mientras en el caso de Mozart nunca vemos trabajos preparatorios y apenas uno que otro apunte y noticia, cada



sinfonía de Beethoven exigía gruesos tomos de trabajos preliminares, que a veces abarcaban años enteros. En sus libros de trabajo pueden comprobarse con claridad las distintas etapas de sus proyectos, su trayectoria hacia la perfección. He aquí, primero, sus anotaciones de bolsillo, que siempre llevaba consigo en sus amplios faldones y en los que de vez en cuando trazaba unas cuantas notas con un gran lápiz grueso —un lápiz como, por lo demás, sólo suelen usarlo los carpinteros—. Les siguen otras notas que no tienen relación alguna con las anteriores; en esos libros de trabajo de Beethoven todo forma un caos tremendo; es como si un titán hubiera tirado bloques montañosos, impulsado por la ira. Y en efecto, Beethoven sólo lanzaba sus ideas tal como acudían a él, sin ordenarlas, sin hacer la tentativa de construirlas en seguida arquitectónicamente, como Mozart, o Bach, o Haydn. En él era mucho más lento el proceso de la composición, mucho más dificultoso, diría: menos divino, pero mucho más humano. Los contemporáneos nos han dado noticias claras sobre su modo de trabajar. Corría horas enteras a campo traviesa, sin fijarse en nadie, cantando, murmurando, gritando salvajemente, ora marcando el ritmo con las manos, ora lanzando los brazos al aire en una especie de éxtasis; los campesinos que de lejos le veían, lo tomaban por loco y lo esquivaban con cuidado. De vez en cuando se detenía y registraba con el lápiz unas cuantas de esas notas, apenas legibles, en su cuadernillo de apuntes. Luego de haber llegado a su casa, se sentaba a su mesa y trabajaba y componía poco a poco esas ideas musicales aisladas. En tal estado surgía otra forma del manuscrito, hojas de un tamaño mayor, generalmente escritas ya con tinta y en que se presenta la melodía con sus primeras variaciones. Pero está lejos aun de haber encontrado la forma precisa. Borra líneas enteras, a veces hasta páginas completas, con rasgos salvajes, de modo que la tinta salpica ensuciando toda la hoja, y empieza de nuevo. Mas sigue sin quedar satisfecho. Vuelve a cambiar y a enmendar; a veces arranca en medio de la escritura media página, y es como si se viera

al compositor fanático dedicado a su tarea, suspirando, blasfemando, golpeando con el pie, porque la idea que se le presenta sigue y sigue negándose a hallar y tomar la forma ideal soñada. Así pasan días y días, a veces semanas y semanas. Sólo después de infinidad de trabajos preliminares de esa especie redacta el primer manuscrito de una sonata, y luego el segundo, con modificaciones. Pero aún no está conforme: introduce cambio tras cambio aun en la obra grabada, y bien sabemos que después de la primera obertura de su ópera *Fidelio* escribió una segunda, y después de la segunda, todavía la tercera, insatisfecho aún y siempre ansioso de un grado superior de perfección.

Estos primeros ejemplos ya demuestran cuán enormemente distinto puede ser el acto de la creación artística en dos genios de igual rango cual Mozart y Beethoven, y qué perfectamente distinto es el estado en que esos dos hombres se hallaban durante el rapto creador. Mientras que en el caso de Mozart tenemos la sensación de que el proceso creador es un estado bienaventurado, un cernirse y hallarse lejos del mundo, Beethoven debe de haber sufrido todos los dolores terrenales de un alumbramiento. Mozart juega con su arte como el viento con las hojas; Beethoven lucha con la música como Hércules con la hidra de las cien cabezas; y la obra de uno y otro produce la misma perfección, la obra de ambos nos brinda la misma dicha inefable.

Contemplemos ahora en las letras el mismo contraste de la producción que acabo de tratar de señalar en su extremos máximos dentro de la esfera musical. Recordemos cómo nacieron dos de los más famosos poemas de la literatura universal, dos poesías que han de acudir seguramente sin más ni más al recuerdo de la mayoría de ustedes: una poesía europea, la *Marsellesa*, de Rouget de Lisle, y otra norteamericana, *El cuervo*, de Edgar Poe. El autor de la *Marsellesa* no fue en rigor de verdad ni poeta ni compositor. Fue oficial técnico del ejército francés y prestaba servicio en Estrasburgo. Cierta día llegó

la noticia de que Francia había declarado la guerra a los reyes europeos en nombre de la libertad. Al instante, toda la ciudad cayó en una embriaguez de entusiasmo. Por la tarde de ese mismo día, el alcalde ofreció a los oficiales del ejército un banquete. Y como por azar supo que Rouget de Lisle poseía talento bastante para componer versos fáciles y fáciles de comprender, le propuso que compusiera a la ligera una marcha-canción para las tropas que debían dirigirse al frente. Rouget de Lisle, el oficial insignificante, prometió hacer lo mejor posible. El banquete duró hasta muy pasada la medianoche, y sólo entonces Rouget de Lisle volvió a su aposento. Había hecho mucho honor al vino y participado diligentemente en las conversaciones. Muchas palabras de los discursos guerreros revoloteaban todavía dentro de su cabeza frases aisladas, como *le jour de gloire est arrivé* o *allons, marchons!*— Apenas hubo llegado a su casa, se sentó y bosquejó unas cuantas estrofas, a pesar de que nunca había sido un poeta cabal. Luego sacó su violín del armario y ensayó una melodía para acompañar aquellas palabras, a pesar de que nunca había sido un compositor de verdad. A las dos horas, todo estaba listo. Rouget de Lisle se acostó a dormir. A la mañana siguiente llevó a su amigo, el alcalde, la canción creada que, sin modificación alguna, sigue siendo al cabo de siglo y medio, el himno de Francia. Sin saberlo, y sin proponérselo, un hombre perfectamente mediocre había creado, en virtud de una inspiración única, una de las poesías y una de las melodías inmortales del mundo. O, para ser más exacto, no fue él precisamente quien producía ese milagro, sino que lo fue el genio de la hora, pues, a partir de aquel instante, nunca más logró un poema de verdad, ni melodía real alguna. Fue una inspiración única, que había elegido por órgano a un hombre cualquiera por perfecta casualidad.

Y ahora el ejemplo contrario: Edgar Poe, un verdadero poeta nato y genial, refiere que creó la más famosa de sus poesías, El cuervo, sin inspiración alguna y que, al contrario, la compuso palabra por palabra, “con

la precisión y consecuencia de un problema matemático”. Dice que cada efecto era cuidadosamente meditado, y que nada había sido dejado a cargo del azar; mientras en el caso de Rouget de Lisle se formó un poema de una plumada, como al vuelo, en esta otra poesía no menos hermosa, todo está montado y compuesto, trozo a trozo, como en una máquina complicada, palabra por palabra, vocal por vocal, consonante por consonante, todo a fuerza de trabajo, fatigoso, frío, lógico. Y, milagrosamente, el resultado es el mismo, pese a la diferencia de los dos métodos: un poema perfecto.

Detengámonos por un instante en este punto. Acabamos de hacer conjuntamente nuestra primera comprobación. Hemos observado que todo acto de creación artística requiere una condición previa, que es la concentración. Además, hemos comprobado que debe existir uno u otro de dos elementos contrarios, o lo inconsciente o lo consciente, la inspiración divina o el trabajo humano.

Pero ahora debo hacerles una confesión. Para hacerme comprender más fácilmente pequé de exagerado, y representé los dos casos, el de la alada inspiración pura y el del consciente trabajo penoso, de un modo más extremo del que en verdad les corresponde. En realidad, los dos estados suelen estar mezclados misteriosamente en el artista. No basta que el artista esté inspirado para que produzca. Debe, además, trabajar y trabajar para llevar esa inspiración a la forma perfecta. La fórmula verdadera de la creación artística no es, pues, inspiración o trabajo, sino inspiración más trabajo, exaltación más paciencia, deleite creador más tormento creador. Cada artista posee la idea presente como un sueño, ¿y quién pudiera decir de dónde proceden las ideas? ¿Quién podría decir de qué profundidades de la naturaleza humana o de qué altura del cielo proceden esos rayos divinos que de repente resplandecen en el artista? Pero sólo resplandecen por instantes con ese brillo maravilloso. Luego se apagan y entonces comienza para el artista la tarea de reproducir

esa visión interior, única. Procura entonces hacer visible a la humanidad para todos los tiempos lo que él mismo vislumbró en un instante de iluminación. El pintor tratará de fijar en la materia basta de la tela el cuadro que ha visto con los ojos del espíritu. El músico tratará de retener con el número limitado de los instrumentos terrenales la sucesión de sonidos que le sonaba como en sueños. Siempre es el mismo proceso: un sueño se convierte en fenómeno duradero, una idea toma forma, lo inconsciente de un solo hombre genial llega a la conciencia de la humanidad entera.

Pero no hay regla ni ley para esa misteriosa transformación química en cada artista aislado, ninguna obra igual que el otro, y tal como ninguna hora de amor se parece sobre la tierra a otra hora de amor, si bien siempre se trata de amor, así ninguna obra de creación se parece exactamente a la otra, a pesar de que siempre se trata de producir.

Por eso tal vez no estaba muy acertado el título de mi disertación, *El misterio de la creación artística*, y quizá habría dicho mejor: “los mil misterios de la creación artística”, pues cada artista agrega al gran arcano de la creación uno nuevo: su misterio propio, personal. Si quisiera hacer la tentativa de describirles, aunque sólo fuera con los rasgos más fugaces, esas diversidades maravillosas de la creación entre los distintos artistas, me haría falta retenerles aquí por horas enteras. ¡Qué de contrastes sorprendentes, qué de diferencias hallaríamos en la técnica, en el método, en el procedimiento de trabajo de los distintos artistas! ¡Veamos un solo ejemplo de esa diversidad! Estoy convencido de que muchos de ustedes se habrán preguntado: “¿Cuánto tiempo necesita en realidad uno de los grandes dramaturgos para completar uno de sus dramas? ¿Un mes, un año, cinco años, diez años? ¿Cuánto tiempo necesitaron Holbein, o Leonardo, o Goya, o el Greco, para pintar sus cuadros más célebres?” A ello sólo puedo contestarles que en el arte no existe una medida común, que cada artista se toma su tiempo propio. Para dar un solo ejemplo en cuanto al drama: Lope de Vega era capaz de escribir un drama en tres días, un acto por

día, sin detener la pluma. Goethe, el gran autor alemán, empezó su drama Fausto cuando tenía dieciocho años y estampó los últimos versos a la edad de ochenta y dos. Ya ven ustedes: tres días en un caso, y más de veinte mil en el otro.

Otro tanto ocurre con la pintura. En los últimos años de su vida, Van Gogh pintaba tres y a veces hasta cuatro cuadros por día. Aun no se había secado el color del uno, y ya quedaba terminado el próximo. Y tal vez habría pintado cinco o diez más, si la luz del día hubiera durado más tiempo. Leonardo, en cambio, dedicaba a un solo cuadro, su Mona Lisa, dos o tres años, una sola hora o dos por día, y algunos días ninguna, porque deseaba reflexionar primero sobre cada detalle, cada matiz. Holbein y Durero trazaban bosquejos al lápiz y medían la tela con el compás antes de colocar el primer trazo de color, y necesitaban meses enteros para concluir un cuadro, que no por ello era menos perfecto que uno de Goya o de Frans Hals, quienes en pocas horas retenían de modo inolvidable la imagen de un ser humano. Lo mismo en la música. El enorme Mesías de Händel estuvo bosquejado, compuesto, instrumentado y perfectamente acabado en el término de dieciseis días, mientras que Wagner trabajaba años y años en una ópera; un maestro de la prosa como Flaubert martillaba y limaba a veces durante horas enteras una sola frase, mientras que Balzac escribe en un solo día cuarenta páginas con tal rapidez que tiene que abreviar las palabras mientras escribe e inventar una especie de taquigrafía. Cada uno tiene su propio método, su propia rapidez, sus propias dificultades, su propia facilidad. Y no hay ley del tiempo para el artista: él mismo se crea su tiempo.

Y otra pregunta que ustedes acaso se han hecho también con alguna frecuencia: ¿Es el artista capaz de crear regular y constantemente, o le hace falta una peculiar disposición inspirada, un estado de ánimo especial? ¿Es lo creador un estado permanente en el poeta, un estado que le acompaña a través de la vida como su sombra, o no es más que

un estado esporádico, que surge y desaparece cual una especie de fiebre espiritual, una como inflamación del alma? Y nuevamente sólo puedo contestarles: sí y no. En muchos artistas, lo creador es un estado permanente. Hay artistas que son absolutamente incapaces de escribir siquiera una sola línea cuando no se sienten llamados interiormente. El genio creador les sobrecoge como una tempestad sagrada y sin él son áridos como campo sin lluvia. Hasta un músico como Richard Wagner sufría semejantes épocas de vacío absoluto; durante cinco años en la mitad de su vida, cuando ya había producido *Tanhäuser* y *Lohengrin*, se sintió de repente incapaz de escribir un solo compás de música. Hubo de esperar cinco años, y se creía para siempre perdido. Había desesperado ya de poder jamás volver a comenzar cuando de pronto reapareció la inspiración. Le llegó de la noche a la mañana. Había marchado sin sueño y sin tregua de un lugar a otro, había elaborado el proyecto de su gran tetralogía, ya tenía las palabras, pero no se atrevía a comenzar la música. Cierta noche había llegado a Spezia y estaba tendido sobre su cama, despierto, cuando a través de la ventana abierta oía el murmullo rítmico del mar, y de repente percibió con el oído interior el motivo del Rin que fluye, el motivo que más tarde apareció en el Oro del Rin. En el término de un segundo quedó roto el encanto. Hizo las valijas, emprendió el viaje a su casa y empezó a escribir, producir y producir, sin detenerse. Le había sobrevenido el milagro de la inspiración y no dejó la obra antes de haberle dado cima.

Pero ese milagro del estado de ánimo creador que Wagner hubo de esperar por espacio de cinco años, se produce en otros músicos día por día y no les hace falta esperarlo. Están siempre dispuestos. Tal vez les resulte a ustedes molesto pensar o recordar que Bach entregaba sus cantatas para el oficio divino dominical semana tras semana, exactamente con la puntualidad misma con que el pastor de la misma iglesia escribía sus sermones dominicales. Haydn, Rossini, Mozart y muchos otros de los grandes músicos producían a pe-

dido, y tal como un zapatero entrega en un día exactamente fijado un par de zapatos que le ha sido encargado, así ellos entregaban a un príncipe o a un editor en día determinado y a precio convenido de antemano, una sonata o una danza o una ópera. Pero esa regularidad, esa pedantería burguesa, esa exactitud profesional, no deben infundir a ustedes dudas con respecto al genio. Aun la paciencia puede ser genial, aun la minuciosidad y el método pueden crear lo extraordinario. Por eso repito: el método no es nada, la perfección lo es todo y resulta insensato disputar sobre cuál de aquellos sería el mejor. Todo camino que conduce a la perfección es acertado, y cada artista no debe ir más que por uno de esos caminos, el suyo propio. Debe ser creador y maestro de su propio arcano. Para nosotros resulta, desde luego, ventaja enorme el conocer ese camino y acechar ese secreto, pues de cada hombre sólo sabemos verdaderamente lo que es cuando le vemos y conocemos dedicado a su trabajo. No basta que en un barco, en el ferrocarril, junto a la mesa, se haya encontrado a un maestro y se haya hablado con él. Para saber cómo es, hay que haberle visto enseñando a sus alumnos. De igual modo que sólo tengo nociones acabadas de un arquitecto cuando he visto sus construcciones y hasta de un zapatero, sólo cuando he visto sus zapatos, ¡cuánto más reza todo esto para el artista que funde lo mejor, lo más esencial de su yo, en su obra! Un cuadro de Rembrandt resulta para cada uno de nosotros cien veces más impresionante si antes hemos visto los dibujos y los croquis, los esbozos correspondientes, cuando comprendemos por qué ha rechazado esto y colocado aquella figura en el medio y oscurecido aquella otra. En tal caso no sólo estamos frente a la obra concluida, sino que participamos también del secreto de su creación, compartimos algo de las horas, de los pensamientos y visiones de los grandes muertos, y en vez de solo gozar, participamos también de la dicha y del tormento de ese genio.

Ahora objetarán ustedes, tal vez: ¿No es en el fondo atrevido procurar introducirse en el taller cerrado del artista? ¿No sería preferi-

ble destrozar todos sus ensayos y mostrarnos sólo la obra terminada? ¿No sería mejor que nos olvidáramos de que esas obras inmortales han sido producidas por hombres mortales y con métodos humanos, no sería mejor admirar esos cuadros, esos libros, esa música, como meteoros que se precipitan desde el cielo ignoto? ¿No deberíamos mejor olvidar que esos escritores, pintores y músicos han sido hombres, hombres con defectos humanos, pequeñas vanidades, debilidades de burgués, mezquindades, y nos situáramos mejor ante sus obras, como ante un paisaje maravilloso, sin preguntarnos como se formó? ¿No echamos a perder acaso un goce extremo y supremo cuando recordamos una y otra vez que esas obras no fueron donadas a sus creadores por Dios, sino que nacieron de su propia voluntad, de su trabajo, y que vinieron al mundo a veces en medio de la más amarga desesperación?

No pienso así, pues estoy convencido de que ningún deleite artístico puede ser perfecto mientras sólo sea pasivo. Nunca comprenderemos una obra con sólo mirarla. Donde no preguntamos, nada aprendemos, y donde no buscamos, no encontramos nada. Ninguna obra de arte se manifiesta a primera vista en toda su grandeza y profundidad. No sólo quieren ser admiradas, sino también comprendidas. Cada obra de arte quiere ser conquistada, como una mujer, antes de ser amada, más aún, llego hasta decir que no tenemos ningún derecho moral a contemplar cómoda y tranquilamente la acción sacrosanta y más apasionada de otro hombre. Donde el artista estaba agitado y ha dado de sí lo mejor, para hacernos accesible su visión, ahí nosotros también debemos brindar lo mejor para comprenderle. Cuanto más nos esforzamos por penetrar en su misterio personal, tanto más nos acercamos al arcano de su arte. Y, créanme ustedes, cuando seguimos, aunque sea a un solo artista, humildemente, a través de todas las etapas de sus obras, ese esfuerzo nos enseña más, con respecto al carácter del arte, que cien libros y mil conferencias. Pero sobre todo, no teman ustedes que al procurar

introducimos en el misterio más íntimo de la creación artística se pierda por ello nuestro respeto por ese misterio.

La belleza de las estrellas no ha sufrido mengua porque nuestros sabios hayan procurado calcular las leyes de acuerdo con las cuales aquéllas se mueven, ni la majestad del firmamento ha perdido nada de su grandeza porque procuraran medir la velocidad de los rayos con que su argentino brillo llega hasta nuestros ojos. Al contrario, esas investigaciones nos han hecho aparecer más maravillosos todavía los milagros del cielo, el sol, la luna y las estrellas. Lo mismo reza para el firmamento espiritual. Cuanto más nos esforzamos por profundizar en los misterios del arte y del espíritu, tanto más los admiramos por su inconmensurabilidad. No tengo yo noticias de deleite y satisfacción más grandes que reconocer que también le es dado al hombre crear valores imperecederos, y que eternamente quedamos unidos al Eterno mediante nuestro esfuerzo supremo en la tierra: mediante el arte.

[Texto de una conferencia de Stefan Zweig pronunciada en Buenos Aires (1936) :: Supervisó: W., 2009]