Stefan Zweig

El misterio de la creación artística

La conferencia en Buenos Aires, perfiles y despedidas

Traducción de Pola Iriarte

Índice

Nota a la traducción 7

El misterio de la creación artística 11
Los libros subterráneos de Balzac 35
Mater Dolorosa: las cartas de la madre de Nietzsche a Overbeck 43
Dickens 51
Teresa Feodorovna Ries 83
Lord Byron: el espectáculo de una gran vida 91
El retorno de Gustav Mahler 101
Tolstoi: el pensador religioso y social 113
La trágica vida de Marcel Proust 135
Joseph Roth: discurso en su funeral 145
Arturo Toscanini: un retrato 159
Romain Rolland 171
Arthur Schnitzler: en su cumpleaños número sesenta 191
Despedida de Rilke 195
E.T.A. Hoffmann 215
Palabras ante el féretro de Sigmund Freud 219

Nota a la traducción

Por Pola Iriarte

Duden se llama el equivalente alemán de nuestro Diccionario de la Real Academia de la lengua española, es decir la fuente oficial para consultar dudas sobre el idioma. En las entradas del Duden, aparte del significado y las características morfológicas de las palabras, se indica el nivel de frecuencia de uso: desde una rayita para las menos frecuentes hasta cinco para las más comunes. En mi trabajo, el Duden es obviamente un compañero fundamental, que me permite profundizar en el sentido de una palabra cuyo significado ya conozco, descubrir nuevo matices de la misma o consultar términos desconocidos. A lo largo de la traducción de los textos de Stefan Zweig que componen este libro, consulté muchísimas veces el Duden –y no solo el Duden–, y en la gran mayoría de los casos las palabras buscadas tenían solo una rayita, eso suponiendo que las encontrara.

Y es que Zweig utiliza en estos textos un lenguaje que sin ser rebuscado –también hay excepciones– es bastante sofisticado y, más de un siglo de historia mediante, en muchos casos en desuso, por lo menos a nivel del habla cotidiana. Aquí había algo que necesariamente debía estar presente en la traducción, una suave pátina que, sin forzar el castellano actual, permitiera remitir al tiempo en que fueron escritos los textos, entre 1902 y 1939.

Un segundo desafío que me impuso tomar ciertas decisiones –¡qué traducción no lo hace!– tiene que ver con aspectos sintácticos. En este sentido, los textos son bastantes diferentes: mientras algunos, por ejemplo, el que le da título al libro o el de Dickens son más bien simples, con frases cortas ordenadamente dispuestas en las que pueden identificarse con facilidad el sujeto y el predicado, incluidos los eventuales múltiples complementos, hay otros, muy especialmente "El retorno de Gustav Mahler", pero no solo este, que tienen una sintaxis que recuerda al laberinto del Minotauro. Debo confesar que en la primera lectura me encontré en algunos de estos textos con párrafos que me hicieron dudar de mi capacidad de comprensión el idioma alemán. Por suerte conté como siempre con la invaluable ayuda de mi pareja y también traductor, Sven Olsson, nativo en el idioma, que primero disminuyó mis aprensiones, asegurándome que tampoco él entendía en una primera lectura los párrafos en cuestión, y luego con gran paciencia y cariño por mi trabajo me ayudó a desentrañarlos, tirado suavemente por aquí y por allá como si se tratara de una madeja de lana enmarañada. Debo decir aquí que una vez traducidos, no me empeñé en volver a enmarañarlos, optando por hacer de la versión castellana una más amigable con los lectores y las lectoras, no por amabilidad, sino porque creo que ese intento contenía un riesgo mayor de alejarme del original y confío en que en esta versión desenmarañada no se perdió nada de lo esencial.

A propósito de lo esencial, habría que decir que lo que está en el corazón de todos los textos que componen este libro es la fascinación de su autor por el proceso creativo, su amor, respeto y admiración por creadores en distintas áreas, que es reflejo también del estrecho vínculo que Stefan Zweig tuvo con la época en la que le tocó vivir y con los acontecimientos y temas

que la marcaron. Aunque algunos de los artistas retratados, como Byron y Dickens, vivieron muchos o algunos años antes que Zweig, sus descripciones contienen reiteradas referencia a la recepción de estos autores en la Europa de las primeras décadas del siglo pasado. Y eso es lo que vuelve doblemente interesante a estos retratos, ser el reflejo de importantes existencias individuales en el ámbito artístico a la vez que reflejo de una época marcada por el horror de la Primera Guerra Mundial, las esperanzas del periodo de entreguerras, los profundos cambios político geográficos en Europa, el surgimiento de nuevas y revolucionarias concepciones en el arte, la psicología, la política, el temor ante el surgimiento y avance del nazismo, el horror de la Segunda Guerra Mundial.

Espero que los lectores y las lectoras de esta versión castellana experimenten también la sensación de estarse sumergiendo en esa época, que es lo que a mí me ocurre cuando leo estos textos. Y espero que Zweig, a quien a veces sentí mirando por sobre mi hombro con sus anteojos redondos mientras modelaba sus textos en castellano, esté contento con el resultado.

El misterio de la creación artística

Conferencia dada en Buenos Aires
el 29 de octubre de 1940

De todos los misterios del mundo, el de la creación ha sido el más misterioso desde el principio de los tiempos. Por lo mismo, todas las naciones y religiones, sin excepción, han vinculado el proceso creativo con la idea de lo divino. Y es que todo lo ya existente podemos comprenderlo y pensarlo como un hecho, pero cada vez que asistimos a la aparición de alguna cosa allí donde originalmente no había nada, sentimos que estamos ante algo sobrenatural, algo divino; como cuando nace un niño o cuando de la noche a la mañana una flor rompe la tierra desnuda. Pero el mayor asombro, el más reverente, el más sagrado, me atrevería a decir, lo experimentamos cuando la aparición no es algo perecedero, que se marchitará como la flor o morirá como una persona, sino cuando vemos surgir durante nuestra vida algo que sobrevivirá a esta y a todas las demás épocas, algo que seguirá existiendo tan eternamente como el cielo, la tierra, el mar, el sol, la luna y las estrellas, aquellas obras cuya creación no es humana, sino divina.

El mundo del arte nos ofrece cada tanto la posibilidad de asistir a ese milagro de ver surgir de la nada algo que será capaz de perdurar. Todos los años aparecen diez mil, veinte mil,

cincuenta mil libros; se pintan cientos de miles de cuadros y se componen millones de compases, pero eso no despierta en nosotros un asombro especial. Que los escritores o los poetas escriban libros nos parece tan normal como que esos libros sean compuestos por tipógrafos, impresos por imprenteros, encuadernados por encuadernadores, vendidos por libreros. No es más que un fenómeno productivo, como la fabricación diaria de pan o la confección de zapatos o calcetines. El milagro comienza recién cuando por la gracia de la perfección, alguno de esos libros, alguna de esas pinturas perdura en el tiempo más allá de nuestra y de muchas otras épocas. En ese caso, y solo en ese, sentimos que el genio nuevamente se ha encarnado en una persona y que el misterio de la creación de nuestro mundo se ha repetido una vez más en una obra. ¡Qué idea más fascinante!: tenemos una persona, en principio igual a todas las demás, que duerme en una cama, que come en una mesa, que se viste como yo, como tú, como todos; pasamos por su lado en la calle, podría haber sido nuestro compañero de banco en el colegio, externamente no se diferencia en nada a nosotros; y de pronto, esa persona logra algo que ninguno de nosotros ha sido capaz de hacer. Rompe la ley que rige la existencia de los seres humanos, vence al tiempo, ya que mientras los demás moriremos y desapareceremos sin dejar huella, algo de ella permanecerá para siempre. ¿Y por qué? Solo porque realizó aquel acto divino de la creación que permite que la nada se transforme en algo; lo perecedero, en permanente. Porque en su materialización se ha manifestado el misterio más abisal de nuestro mundo: el misterio de la creación.

Pero, ¿qué hizo concretamente esa persona? Visto exclusivamente desde afuera, si se trataba de un músico, lo que hizo fue agrupar tonos de la escala de una manera tan particular que

dio forma a una melodía que, una y otra vez, a cientos de miles y millones de personas, incluso en las más lejanas latitudes, les llega al alma. Si se trataba de un pintor, usó los siete colores del espectro y la diada de la luz y la sombra para crear un cuadro, que apenas lo vemos, penetra en nuestra alma. Si se trataba de un poeta, escogió un par de cientos de palabras de entre las cincuenta o cien mil que tiene un idioma y las combinó de una forma tan especial que compusieron un poema inmortal. O si era un dramaturgo o un narrador, creó personajes que nos resultan tan cercanos y actuales como un hermano o un amigo, personajes que, como el propio artista, tienen la fuerza divina de perdurar en el tiempo. Pero con ese acto, esta persona echó por tierra la ley de la naturaleza: creó una substancia que le hace frente a la finitud. Formó, a partir de una vibración del aire, algo más durable que la madera que tocamos, más durable que la piedra que sostiene esta casa. Su acto transformó lo eterno y –digámoslo sin temor– lo divino en una aparición terrenal.

¿Pero de qué manera esa persona particular ha obrado tal milagro? ¿Cómo creó ella y específicamente ella –entre millones y con el mismo material del que todos disponemos: el idioma, el color, el sonido– su obra de arte? ¿Cuál es la fuerza secreta que le permitió hacerlo? ¿Cómo crea el verdadero artista? ¿Cómo se produce ese milagro en nuestro mundo sin dios?

Yo creo que cada uno de nosotros se ha planteado consciente o inconscientemente esas preguntas alguna vez, de pie frente alguno de los cuadros eternos de los maestros en alguna galería, conmovido hasta los huesos con un poema o escuchando estremecido una sinfonía de Mozart o Beethoven. Creo que todos se han preguntado con reverente asombro, y precisamente gracias a ese asombro: ¿cómo pudo una persona crear esta obra sobrehumana? Y me atrevería incluso a decir, que quien

en presencia de grandes obras de artes *no* se haya planteado esa pregunta, quien *no* se haya sentido conmovido por ese misterio, nunca tuvo ni nunca tendrá una verdadera relación con el arte. La que se estremece reverente frente a la inmensidad y al misterio es la mejor parte de nuestro corazón humano y la que se siente apremiada a desentrañar cada misterio que se encuentra es la mejor parte del intelecto humano. Quien quiera tener una verdadera relación con el arte, debe experimentar ante las grandes obras dos sensaciones al mismo tiempo: por un lado un sentimiento de humildad, reflejo de la incapacidad de comprender aquello que supera su capacidad y trascenderá su vida perecedera, y a la vez, una necesidad de mantener la mente despierta y empeñarse en comprender cómo surgió aquella creación divina en medio de nuestro mundo. Debe intentar comprender lo incomprensible.

Ahora, ¿es eso posible? ¿Podemos asomarnos al proceso que está detrás del surgimiento de una verdadera obra de arte? ¿Podemos ser testigos de esa gestación, de ese alumbramiento? Mi respuesta aquí es rotunda: no. La concepción de una obra de arte es un proceso interno. En todos y cada uno de los casos se mantiene en la oscuridad de las sombras, igual que el surgimiento de nuestro mundo: un proceso divino al que es imposible acceder, un misterio. Lo único que podemos hacer es reconstituir el acto con posterioridad, e incluso eso es posible solo hasta un cierto grado. Por lo menos podemos acercarnos algunos pasos hacia el insondable laberinto. Quiero dejar clara la diferencia: no podemos explicar el misterio mismo de la creación, de igual manera que no podemos describir en sí los conceptos de la electricidad, la gravedad o el magnetismo, solo podemos constatar algunas leyes básicas que los rigen. Es decir, que en nuestras indagaciones debemos demostrar la mayor

reverencia y estar siempre conscientes de que el acto en sí ocurre en un espacio al que no tenemos acceso, y que, aun haciendo uso de todos los recursos de la fantasía y la lógica, solo podremos conseguir una borrosa imagen del proceso. Pero algo es algo. Ya que no nos está permitido compartir con el artista el instante de su creación, solo nos queda intentar reconstituirlo.

Para la reconstitución de ese misterioso proceso quisiera servirme de un método que a primera vista puede no parecer muy simpático: el método de la criminología, cuya experiencia de siglos lo ha transformado en una técnica particular. Por supuesto que estoy consciente de lo penoso de la comparación. El fin de la criminología es aclarar hechos terribles o crímenes, asesinatos, robos; en nuestro caso, por el contrario, buscamos aclarar las más nobles acciones –fuentes de la mayor felicidad– de las que la humanidad es capaz. Pero la tarea es en el fondo la misma, esclarecer algo que se mantiene oculto, reconstruir por medio de un sistema exacto y probadamente eficaz un acontecimiento en el que no estuvimos presentes.

¿Cuál es el caso ideal para la criminología? El caso *ideal* es cuando el hechor –digamos el asesino o el ladrón– se presenta al tribunal y explica por qué motivos y de qué manera y a qué hora y en qué lugar cometió su crimen. Una confesión espontánea como esta libera a los policías y a los jueces de todo trabajo. Igualmente, en nuestra investigación, el caso ideal sería que el mismo artista nos explicara el misterio de su creación, que nos describiera el proceso completo, que nos pusiera al corriente de su técnica y nos hiciera comprensibles aquellos procesos que nos resultan incomprensibles. Es decir, que el escritor nos contara cómo escribe; el músico, cómo compone, y que nos explicaran, obra por obra, cómo los invadió la inspiración y cómo la semilla de la creación fue

tomando forma. Con ello, nos ahorrarían tener que iniciar cualquier búsqueda por nuestra cuenta.

El caso es que estamos frente a un fenómeno muy extraño, porque los creadores, los escritores, los músicos, los pintores, tal como si fueran criminales empedernidos, prácticamente nunca entregan información precisa sobre ese instante interno de la creación. Ya el gran poeta norteamericano Edgar Allan Poe había tomado nota de que tras cientos de años de creación artística, disponemos de muy escasa información directa de escritores, pintores y músicos, y comienza su ensayo en el que describe el proceso de creación de su poema "The Raven" con la siguiente observación: "I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any autor, who would –that is to say, who could– detail, step by step, the process by wich any one of his compositions attained the ultimate point of completion. Why such a paper has never been give to the world, I am much at a loss to say".[1]

Pido que no se malentienda como una falta de modestia que responda yo a la pregunta que el gran escritor no pudo contestar, de por qué tenemos tan pocas descripciones de los escritores sobre sus momentos creativos. El hecho de que tengamos tan pocos registros de los escritores sobre sus procesos productivos es en efecto algo sorprendente en sí, puesto que, ¿cuál otro don es más propio de los literatos, de los escritores, que precisamente el de contar, el de explicar? En sus libros, cada viaje, cada aventura, cada estremecimiento nos son relatados con una intensidad maravillosa. Sería entonces lo más

1 A menudo he pensado cuán interesante sería que apareciera en una revista un artículo de algún autor que detallara –es decir, que fuera capaz de detallar– paso a paso el proceso por el cual cualquiera de sus composiciones llegó a estar definitivamente terminada. Por qué nunca se le ha dado tal artículo al mundo, no tengo la respuesta. (N. de la T.)

natural del mundo que nos dieran también un reporte exacto y confiable sobre aquella decisiva vivencia interior, un informe sobre la manera en que los invadió el impulso creativo, que nos contaran, por ejemplo, del placer y el sufrimiento de aquellos instantes. La indiscreción, la auto delación, la revelación incluso de la interioridad más profunda es la que transforma a los escritores en algo tan importante a nuestros ojos en su calidad de seres que no solo nos confiesan, sino también nos explican esa interioridad. Pero si los artistas revelan tan poco sobre sus instantes de inspiración es por una razón muy simple, y es que en esos instantes del proceso creativo no están allí con su consciencia. Es decir, durante el proceso de creación propiamente tal, están tan imposibilitados psicológicamente de observarse como lo estarían de mirarse a sí mismos por sobre el hombro mientras escriben. Volviendo al ejemplo de la criminología, el artista corresponde al tipo de criminal, digamos de asesino, que actúa en un estado de arrebato pasional, y es completamente honesto cuando les dice luego al juez y al fiscal: "No sé por qué lo hice, no sé cómo lo hice. Se apoderó de mí, no estaba verdaderamente en mis cabales".

Ya sé que ese *no estar ahí* del artista en el instante de la creación puede parecer en un primer momento quizá ilógico. Pero reflexionemos. Para el artista, en realidad, la creación solo es posible en un estado que supone de alguna manera *estar alejado de sí mismo*, un estado de éxtasis, palabra griega cuya traducción significa precisamente "estar fuera de uno mismo".

¿Dónde está entonces el artista durante los momentos en que está creando si está fuera de sí mismo? Muy simple: en su obra, en sus melodías, en sus personajes, en sus visiones. Mientras crea –y por eso no puede ser testigo–, el artista no está en *nuestro*, sino en *su* mundo. El escritor que en un momento de

inspiración describe un paisaje a partir de sus recuerdos: praderas, cielo, árboles, campos en un día de primavera, no está en ese momento en su habitación, entre sus cuatro paredes, ese escritor está viendo el verde, respirando el aire, escuchando el viento que acaricia los pastos. Cuando Shakespeare hace hablar a su Otelo, ha dejado a la persona de Shakespeare, ha abandonado su propio cuerpo y su propia alma, para encarnarse en el alma carcomida por los celos de Otelo. Y puesto que en esos momentos de extrema concentración el artista está con todos sus sentidos *en lo otro*, en la obra, debe parapetarse contra cualquier posible distracción del mundo exterior. Para describir a cabalidad aquel instante de concentración, quisiera recordar el clásico ejemplo que nos enseñaban en el colegio. Durante la toma de Siracusa, cuando ya las murallas habían sido derribadas hacía rato y los soldados estaban saqueando la ciudad, uno de ellos irrumpe en la casa de Arquímedes y lo encuentra en el jardín dibujando con su báculo figuras geométricas en la arena. Al ver al soldado que se abalanzaba con la espada en la mano, dice desde su ensimismamiento y sin darse vuelta: "No vayas a destruir mis círculos". En ese estado de concentración creativa, solo vio que un pie ajeno amenazaba con pisar las figuras que había dibujado en la arena. No sabía que era el pie de un soldado, no sabía que los enemigos habían entrado a la ciudad, no había escuchado los golpes de los arietes, ni los gritos de los que huían o eran asesinados, ni los toques de júbilo de las fanfarrias. En esos momentos de creación, no estaba en Siracusa, sino en su obra. Veamos otro ejemplo de ese estado de concentración durante el trabajo creativo de épocas más recientes. Un amigo visita a Balzac y este lo recibe muy alterado y con lágrimas en los ojos: "No lo va a creer, la duquesa de Langais acaba de morir". La visita no entiende nada, puesto que no conoce

a ninguna duquesa de Langais, ni tampoco hay en París nadie con ese nombre. La duquesa en cuestión era un personaje creado por Balzac, cuya muerte el escritor acababa de relatar en el libro que estaba escribiendo y todavía no había despertado de su sueño visionario, todavía no había retornado al mundo real, y solo se dio cuenta de su error ante la extrañeza de su visita.

Quizá baste con estos dos ejemplos para imaginarse el extraordinario estado de concentración total e interior que debe acompañar a todo auténtico acto creador. El verdadero artista está tan sumergido en su creación durante el acto creativo como el devoto en su plegaria o el soñador en su sueño. Inevitablemente, por lo demás, porque solo mirando hacia adentro puede dejar de percibir de manera efectiva al mundo externo y a sí mismo. Por eso, mientras están creando, los artistas, los escritores, los pintores, los músicos no pueden observarse a sí mismos durante el acto de creación y menos van a poder relatárnoslo luego a nosotros. Los artistas no sirven, no pueden usarse de testigos del propio proceso de creación, y desde una perspectiva criminológica, seríamos imprudentes si confiáramos a ciegas en su testimonio.

Pero, ¿qué hace la policía en estos casos, cuando los testigos más importantes no sirven o resultan ser poco confiables? Recopila toda la información posible que otros le puedan dar –y lo mismo haremos nosotros, preguntándole a sus cercanos–, pero al final, para poder esclarecer completamente los hechos, debe apersonarse en la escena del crimen y tratar de reconstruir lo ocurrido a partir de las huellas que allí encuentre. ¡Intentemos hacer nosotros lo mismo!

La pregunta es, ¿cuál es la escena del crimen del artista? El proceso creativo no tiene escena del crimen, se nos objetará. El de la creación es un acto invisible que ocurre detrás de las

paredes del cerebro, y ya la palabra original, inspiración –*inspiratio*–, deja en evidencia que se trata solo de un "aliento", es decir, de un proceso totalmente inmaterial que no puede ser observado con ojos humanos, con oídos humanos o con el sentido del tacto. Eso es correcto en sí. Lo propiamente creativo, lo visionario, el acto de inspiración, ocurre de manera invisible en el artista. Pero nosotros vivimos en un mundo físico y somos personas que solo podemos comprender lo que percibimos a través de nuestros sentidos. Para nosotros, una flor no es todavía una flor cuando está en la tierra encapsulada dentro de una semilla, sino recién cuando adopta su forma y su color; una mariposa es recién una mariposa cuando tras ser cuncuna y dormir en su crisálida, sale convertida en una maravilla alada y colorida. Para nosotros, una melodía es una melodía cuando toma una forma audible en nuestros oídos y no cuando un creador la escucha por primera vez en su cabeza, una pintura es una pintura cuando podemos verla y está terminada; un pensamiento, un pensamiento cuando se expresa; una escultura, una escultura una vez que ha sido terminada de esculpir. Para penetrar nuestra vida desde el alma del artista, la inspiración debe tomar siempre una forma física que podamos percibir con la vista o el oído. Debe pasar a través de un medio de tipo material. Incluso el más sublime poema, para llegar a nosotros, debe ser primero fijado con una substancia material, tinta o lápiz grafito, sobre otra substancia material, debe ser escrito sobre el papel; un cuadro, pintado en una tela con pinturas; una escultura, esculpida en piedra o madera. El proceso artístico –y con esto estamos avanzando un paso– no es entonces pura inspiración, no es solo el proceso detrás de las paredes del cerebro y sobre la retina del globo ocular, sino el acto de *transmisión* desde el mundo mental hacia el mundo sensorial, desde

la visión a la realidad. Y puesto que –como acabo de mostrar– ese acto ocurre en gran medida en un material sensible, deja huellas físicas que llenan el estado intermedio entre la difusa visión y la finalización definitiva. Me refiero aquí a los trabajos preliminares, los esbozos de los músicos, los bocetos de los pintores, las distintas versiones de los escritores, los manuscritos, los estudios previos, todo el material conservado proveniente de los talleres. Precisamente porque esos trabajos preliminares son testigos mudos, son los más objetivos, los únicos de los que nos podemos agarrar. Así como los objetos que el asesino olvida en su apuro en el sitio del suceso o las huellas dactilares que deja impresas constituyen el material de prueba más confiable en la criminología, así los estudios previos y los bocetos que el artista va dejando durante el proceso creativo ofrecen las únicas posibilidades de reconstruir el proceso interior. Son el hilo de Ariadna que puede orientarnos para reconstruir el camino de vuelta en el insondable laberinto. Si a veces podemos al menos acercarnos al misterio de la creación, es solo gracias a esas huellas.

He dicho que *a veces* podemos acercarnos al misterio. Y es que no disponemos de tales documentos de auto delación de *todos* los artistas. Fatalmente, nos faltan justo en el caso de los más grandes. No tenemos ni una sola página de Homero, ninguna línea de la Biblia en su forma original, nada de Platón, Sófocles o Buda, ni una pincelada de Zeuxis o Apeles. Todo eso sería a fin de cuentas comprensible por lo lejano del tiempo. Pero curiosamente tampoco tenemos ni una sola página de algún trabajo creativo de Chaucer, Shakespeare, Dante o Molière, Cervantes o Confucio, y quizá se esté imponiendo aquí una determinación de la naturaleza, que quiere decirnos: "Precisamente de esas grandes obras que yo creé por medio del

espíritu humano no tendrán testigos materiales. Para ustedes, seguirán siendo por los tiempos de los tiempos milagros incomprensibles e irracionales". Pero por lo menos tenemos las casas donde vivieron y los objetos que usaron otros genios de la humanidad: Beethoven y Shelley, Rousseau y Voltaire, Bach y Miguel Ángel, Walt Whitman y Edgar Allan Poe. Tenemos sus manuscritos y sus originales, y la observación del modo de trabajo de todos esos artistas nos permite dar una mirada –atrevida quizá– a sus talleres, obteniendo por esa vía al menos una idea del misterio de la creación.

Intentémoslo. Vayamos a un museo, a una biblioteca, aquellos lugares donde podemos encontrar los objetos en los cuales el proceso creativo ha dejado huellas visibles. Pidamos ver los cuadernos, los borradores de Mozart, Beethoven, Schubert, Bach, los bocetos de los grandes pintores, los primeros manuscritos de los escritores, e intentemos que estos testigos nos relaten algo de lo que ocurrió al interior de esos artistas en sus horas misteriosas, que son a la vez las más felices y las más angustiosas.

Pidamos en el correspondiente museo o colección algunas páginas de manuscritos escritos de puño y letra por Mozart, para ver en términos puramente ópticos cómo componía el compositor. Pidamos ver luego un manuscrito entero, una sonata, acompañado de sus borradores, para tener a la vista cómo fue tomando forma paulatinamente el trabajo hasta estar terminado. Para nuestra sorpresa, descubriremos que no hay bocetos, sino solo versiones definitivas, escritas de un tirón con una letra liviana, suelta, voladora. Y nuestra primera impresión de esas hojas será: estos manuscritos fueron copiados. A este hombre alguien le dictó, y él solo escribió el dictado a toda prisa. Él solo fue el copista, el encargado de tomar notas. Lo mismo nos

ocurre con los manuscritos de Hayden y Schubert. Tampoco en sus casos encontramos bocetos ni signo alguno que dé cuenta de un trabajo difícil. Y efectivamente sabemos por testimonios de coetáneos, que Mozart, mientras jugaba al billar, podía componer paralelamente en su cabeza sus temas musicales, o que Schubert podía hojear un libro de poemas mientras conversaba con sus amigos, irse a la habitación contigua, escribir rápidamente una composición en una hoja de pauta y crear una canción, una canción inmortal, en el mismo tiempo que otra persona necesitaría para sonarse, por decirlo de alguna manera. La misma liviandad se encuentra en los manuscritos, por ejemplo, de Walter Scott; en cuatrocientas, quinientas páginas, ninguna corrección, ningún cambio, exactamente la misma impresión de no ser una escritura o creación, sino una transcripción siguiendo un dictado invisible. Tampoco de algunos pintores, como Franz Hals, como van Gogh, existen bocetos, ni dibujos preparatorios. Miran sus objetos con ojos mágicos y el pincel sale corriendo con rápidos y hábiles movimientos. No necesitan recolectar, no necesitan ordenar, no necesitan disponer. Crear para ellos es caudal, ímpetu y liviandad.

Es decir que bastó una mirada a esos manuscritos para formarnos una primera idea de nuestro misterio. Sus páginas nos muestran que los artistas, cuando están inspirados, entran en un estado de extrema animación. Los invade una seguridad sonámbula que les permite sortear todas las dificultades sin que su intelecto necesite guiarlos ni conducirlos. La fuerza creadora penetra en ellos y a través de ellos, como el viento que atraviesa una flauta transformándose allí en música. Los artistas son –primera encarnación, primera impresión– el medio hipnotizado de una voluntad superior. Su función no es otra que reproducir fielmente lo que esa voluntad superior le exige,

sacar hacia afuera intacta una visión interior. El estado creativo es entonces, según lo que nos muestran esas páginas, un estado completamente pasivo que no involucra ningún tipo de esfuerzo humano, personal.

Pero no nos precipitemos tanto. El proceso artístico es en verdad mucho más complicado y el misterio de la creación mucho más misterioso. Mejor volvamos a nuestra revisión en el mismo museo o en la misma sala de dibujos. Miremos ahora, después de las de Mozart, algunas páginas de Beethoven.

Nuestra impresión se transforma inmediatamente. La imagen que vemos de la modalidad de trabajo de Beethoven es tan distinta de la anterior como un fiordo noruego del mar italiano. Todo lo que acabamos de constatar a partir de Mozart, en el sentido de que el estado creativo es un estado pasivo del que la voluntad personal no participa, parece falso. Mientras antes solo vimos al genio trabajando con ligereza y facilidad, de pronto el artista se nos transforma en una persona que debe luchar tortuosamente y vencer muchos obstáculos en su proceso de creación.

Primero, encontramos un par de páginas de un cuaderno de notas, un par de compases escritos a lápiz mina con vertiginosa prisa, no, garabateados con furiosa impaciencia. A su lado, hay otros compases que nada tienen que ver con los primeros. Nada está listo, nada está ordenado. Es como un campo sembrado de grandes bloques de piedras lanzados por un titán. En el caso de Beethoven, tenemos testimonios orales que nos relatan cómo componía. Corría por los campos sin importarle nada ni nadie, haciendo sonidos, tarareando, cantando a gritos, llevando el ritmo con las manos. Cada tanto sacaba de sus inmensos faldones un cuaderno de notas en el que escribía con lápiz mina lo que se le había ocurrido. En su casa, sentado a

su escritorio, retomaba luego cada uno de esos temas. Ahora nos encontramos otro tipo de bocetos, se trata de hojas más grandes, escritas por lo general con tinta, en las que desarrolla los temas de manera arquitectónica. Pero no logra de inmediato la forma correcta, muy lejos de eso. Blandiendo la pluma con tal ímpetu que salpica y gotea, tacha líneas enteras, páginas enteras, y vuelve a comenzar. Pero no, sigue estando mal. Lo modifica, lo mejora de nuevo. Es tanta la furia con que tacha y raya sobre las hojas, que a veces rompe el papel, y uno casi puede ver al iracundo hombre patear, gemir y maldecir mientras trabaja, porque la idea musical sigue, sigue sin lograr expresar aquella forma ideal que lo ronda en su interior. Recién después de innumerables intentos de este tipo, cada uno de los cuales parece un campo de batalla, escribe el primer manuscrito y luego el segundo. Y los modificará una y otra vez en cada copia, e incluso en las pruebas de imprenta. Mientras en el caso de Mozart, el acto creativo nos parece una acción gozosa y fácil, en el caso de Beethoven se nos aparece como una tortura que recuerda las contracciones y el esfuerzo de una mujer durante el trabajo de parto. Mozart juega con el arte como el viento con las hojas, Beethoven lucha con él como Hércules con la Hidra de las mil cabezas.

A fin de aclarar más las cosas, voy a dar un ejemplo de otro ámbito, el de la poesía, para mostrar cuán diferente puede ser el proceso de creación de una obra de arte. Así como recién escogí a Mozart y Beethoven como opuestos, tomaré ahora dos de los más conocidos poemas de la literatura mundial, la Marsellesa y "The Raven" de Edgar Allan Poe. Comparemos el proceso de creación en ambos casos. Rouget de Lisle, el autor de la Marsellesa, no era en realidad ni poeta ni compositor. Era un mecánico naval que durante la Revolución Francesa se en-

contraba en el ejército en Estrasburgo. El 25 de abril al medio día, llegó la noticia de que la república francesa le había declarado la guerra a los reyes de Europa. La ciudad entera entró en frenesí. Por la noche, el alcalde ofreció una cena a los oficiales. Durante la cena, se dirige a Rouget de Lisle –que él sabía que había escrito algunos versos bien bonitos– y le dice que sería un lindo gesto de su parte si escribiera y musicalizara una canción de guerra para las tropas que marcharían al combate. ¿Por qué no? Los oficiales estuvieron en alegre ronda hasta la medianoche, y luego Rouget de Lisle se fue a su casa. Estaba embriagado de fervor, quizá había tomado abundante vino, en su cabeza resonaban todavía los brindis y los discursos, palabras como "Allons enfants de la patrie", y "le jour de gloire est arrivé". Se sienta y escribe. Él, que en realidad nunca había sido un verdadero poeta, escribe las estrofas de un tirón. Luego toma su violín del atril y le inventa una melodía. En dos horas tiene todo listo. Al día siguiente, a las seis de la mañana, busca a su amigo el alcalde y le entrega la canción hecha, la composición terminada. Sin saberlo, sin quererlo, con toda facilidad y sin ninguna intensión, creó a partir solo de la inspiración uno de los poemas más inmortales del mundo, una de las más inmortales melodías. Mientras la creaba, no tenía sus sentidos despiertos, estaba en una especie de trance. En realidad, Rouget de Lisle no escribió nada, lo hizo el genio que se apropió de él en esas horas.

Y ahora, como ejemplo contrario, revisemos las páginas en las que Edgar Allan Poe relata el proceso de creación de su poema "The Raven". Allí nos encontramos que se vanagloria de haber calculado con lógica y método matemáticos cada efecto, rima y palabra; que insiste en que el poema fue –digamos– fabricado con una modalidad totalmente premeditada,

sin inspiración alguna. Es decir, que, en este caso, la obra de arte surgió por un esfuerzo extremo de la voluntad, en la misma medida que en el caso de la Marsellesa lo hizo en completa ausencia de toda voluntad y planificación.

Estos ejemplos nos han permitido entreabrir levemente la puerta que conduce al taller del artista. En los casos de Mozart y la Marsellesa, hemos visto que una obra de arte puede ser resultado de la mera inspiración, ocurriendo aquí que el escritor o el músico –de manera similar a lo que ocurre con el "vate" latino, el vidente, el adivino– recibe un mensaje divino y se lo transmite a los seres humanos, sin agregar de su parte ningún esfuerzo propio; en los otros dos ejemplos, Beethoven y Edgar Allan Poe –a los que podría agregar Balzac, Flaubert y otros incontables nombres–, vemos que los artistas también pueden crear una obra perfecta por medio del esfuerzo lógico, de un trabajo intelectual completamente consciente, de un domino perfecto del oficio.

Pero no dejemos que esta contradicción nos sorprenda demasiado y recordemos que en la física se puede alcanzar el mismo efecto con los mayores niveles de frío y con los mayores niveles de calor. Para la obra de arte en sí, es absolutamente irrelevante la manera en que fue creada, si fue frío cálculo o ardiente impulso, si fue en el fuego de la fascinación o en la gélida impasibilidad de la reflexión, si fue mera inspiración o trabajo humano. Yo he partido aquí intencionalmente presentando estos casos extremos; en la realidad, en la creación artística, al igual que en la naturaleza, los elementos están mezclados. Hay pocas personas que sean enteramente buenas y pocas enteramente malas; pocas cien por ciento optimistas y pocas cien por ciento pesimistas. Lo que he pretendido mostrar son solo los dos polos extremos de la creación artística; lo que ocurre en la