

STEFAN ZWEIG

El misterio de la
creación artística

de

Presentación

De la correspondencia a
Friderike Maria Burger von Winternitz,
primera mujer (entre 1920 y 1938) de Zweig

Río, 26 de septiembre 1940

Querida F.:

[...] Había esperado encontrar aquí en Río, desde donde salgo hoy en avión para Buenos Aires, unas letras tuyas; pero por lo visto, has escrito directamente allí. Probablemente no recibirás respuesta mía, pues aquello va a ser un manicomio. Ayer di una conferencia en francés; en Buenos Aires (y otros lugares) tengo que dar dos conferencias en español, una en inglés, y otra en alemán. Docenas de personas me esperan. En conjunto tendré que pronunciar de nueve a diez charlas en catorce días y en ciudades como Córdoba, Rosario, Montevideo, etc. Será una labor muy dura, pero luego se habrán acabado las charlas por largo tiempo. Y resulta que los grandes actos sociales que organizan dificultan la concentración mental. Sólo entre ellos puedo pensar en el trabajo, en los libros, que es, en realidad, lo mío.

Espero estar de vuelta en Río el 17 de noviembre, y dedicarme entonces a trabajar solamente por espacio de todo un mes. Luego, tal vez en enero, iré a Nueva York. Resulta insensato trazar proyectos para dentro de cuatro semanas. [...]

Buenos Aires, 30 de octubre 1940

Querida F.:

Tengo que escribirte rápido. Ayer tuvo lugar la primera conferencia en español, cuajada de múltiples dificultades, claro está que de un cariz en extremo halagador para mí. La sala fue invadida de tal modo por 1500 personas pues, previamente hubo una cola de 3000, que tuvo que intervenir la policía. He de repetir pasado mañana la misma conferencia, y para ese día el taquillaje está ya desde hoy casi todo vendido. Constituye aquí una sensación el que un escritor extranjero hable en español, y, prodigio sobre prodigio, resulta que hablé bien. El público se comportó de modo fantástico... muy apretujado, no se oía ni un carraspeo, ni el más leve sonido. Luego me encerraron en un cuarto de lectura para protegerme de la multitud. Tuve aquella sensación, sentida tantas veces antaño, de ser un tenor de fama. [...] Hoy he de hablar por radio, y por la noche tengo que dar un conferencia en inglés. [...]

Santa Fe, 9 de noviembre 1940

[...] Todo es aquí fantástico: se viaja en auto (tras el trayecto nocturno en ferrocarril) cruzando la Pampa durante horas sin ver una sola casa y encontrando a lo sumo algunos chiquillos que cabalgan en dirección a la escuela (todo se hace a caballo, pues los hay aquí a cientos de miles y cuestan de cinco a seis dólares por cabeza). Lo más fatigante es, no obstante, la excelente acogida que le dispensan a uno; resulta algo así como un

fenómeno el que un autor, procedente de Europa, a quien todos conocen, no sólo se adentre en el país, sino que además hable español. Hay que dejar que le muestren a uno todo lo interesante del lugar, saludar a todos los personajes importantes; los judíos me tributan un recibimiento aún más caluroso, y los hay que recorren, para verme, trayecto de cinco a seis horas. Pero lo más emocionante es el pueblo en sí: los barberos, por ejemplo, no me quieren cobrar, los camareros no me aceptan las propinas, todos me reconocen por la calle gracias a las incontables fotografías que me han sido hechas. Estoy fatigadísimo, no por los paseos a caballo, sino por las continuas conversaciones en español [...] Es prodigioso cómo puede aguantar uno tantas fatigas a los cincuenta años. A ello hay que añadir las entrevistas, siempre en español, y las conferencias que empiezan a menudo a las diez de la noche para terminar a la una de la madrugada.[...]

El golpe de Francia después de Italia, Holanda, Rumania, etc., es criminal... todo lo aniquila un hombre demente.

[...] Ahora me toca hablar mañana en La Plata. En Buenos Aires proyectan en todos los cines cintas tomadas durante mis conferencias.

Todo ello hubiera sido causa de satisfacción, pero por desgracia se me ha agotado la alegría. [...] El suicidio de Ernst Weiss me ha afectado mucho, pues era un buen amigo y yo le hubiese mantenido a flote durante años. ¡Siempre los más honrados, siempre los mejores! A todo ello viene a sumarse la noticia de que Rusia y Alemania se han aliado... ¡Lo que nos espera! Creo que no regresaré jamás a esa Europa y que está perdido todo cuanto allí tengo, mis libros y sobre todo mi Balzac (escrito ya en sus tres cuartos y esquematizado en su conjunto). Perdido están además todos los países en los que yo había arraigado, ya que el mundo inglés y el americano no es mi mundo. Esta vida en los hoteles le priva a uno de toda posibilidad de trabajo... y por lo menos, a fin de tener un país al que pueda considerar mío y en el que no tenga que mendigar un visado, me he asegurado la residencia permanente en Brasil. Hoy en día aún tengo a mi disposición todos los Estados sudamericanos, pues todos quieren que yo me instale en uno de ellos, pero eso puede variar con la misma rapidez con que ha variado en Francia, donde sólo hace cuatro meses yo era todavía un gran señor y hoy estoy muy mal considerado, igual que todos mis libros. La gente aquí ha sido

de una gentileza conmovedora. Las mujeres me decían con lágrimas en los ojos que jamás habían soñado con verme en sociedad provinciana. Mucha gente recorrió trayectos de ochos horas desde sus ranchos. [...]

El misterio de la creación artística

Conferencia pronunciada
en Buenos Aires el
29 de octubre de 1940

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 perecedera. 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 pupitre; exteriormente, ese hombre no se distingue en nada de nosotros. Pero de pronto ese 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 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 sólo 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.

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 éste, 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 de consuno. 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 depones: «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 aún 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 harto 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. Éstas 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 Velázquez 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 de consuno. 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 —¡cada 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, tomábanle por un loco y le 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 aún 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 raptó 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, propúsole 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 qué 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, ninguno 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 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. Aún 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 *Monna 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 Ricardo Wagner sufría semejantes épocas de vacío absoluto; durante cinco años en la mitad de su vida, cuando ya había producido *Tanhauser* 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. Llególe 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 Juan Sebastián 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 pedido, 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 aquéllos 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 sólo 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 preferible 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, llevo 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 introducirnos 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.

Hugo von Hofmannsthal

Oración conmemorativa
para el funeral cívico en el
Burgtheater de Viena. 1929

Nuestro dolor, nuestra terrible confusión, nuestra total turbación expresaron ya en el primer segundo trágico, más elocuente y apasionadamente que toda palabra, la inmensa pérdida que hemos sufrido con la desaparición de Hugo von Hofmannsthal. El dolor, en verdad, es siempre el más sabio vaticinador de toda pérdida...; con un solo ramalazo penetrante rompe las honduras del sentimiento, que nunca aclara el pensamiento posterior y menos aun la palabra que poco a poco se recobra. En esta impresión unánime todos supimos, y lo supieron Austria entera, Alemania entera, el mundo entero, intuitivamente, que con él se nos arrebatara algo irremplazable, pero sólo ahora comprendemos por qué su ejemplar figura de guía nunca fue para nosotros más necesaria que en la hora presente. Porque en esta época domina un genio o un demonio, que quiere del arte sólo lo percedero, sólo la fugitiva imagen de su propia inquietud y movilidad. Pasa indiferente y hostil delante de las grandes figuras de símbolo que quieren interpretar lo eterno, el mundo superior. Ha barrido de sus inclinaciones la poesía, y del teatro, la cohesión del discurso; reniega del pasado, de la tradición sagrada; quiere solamente el presente, el hoy que arde, a lo sumo una mirada a la jornada inmediata. Únicamente Hugo von Hofmannsthal se enfrentó solitario contra la corriente de la hora. Siguiendo a ilustres antepasados, fiel a formas que sabía son imperecederas, creyendo en aquellos signos misteriosamente alusivos que llamamos símbolos, solitario y grande,

se mantuvo en el terreno alemán de la tradición clásica. Y solamente ésta su elevada conducta hizo vacilar todavía la inquieta presión de los demás. Estuvo solo, desde que se nos fue aquel otro custodio del alto verbo, el otro gran austríaco, Rainer Maria Rilke. Y este desaparecer estelar casi simultáneo nos tocó como una advertencia, como si realmente la fe en la ley suprema del arte quisiera dejar abandonada ahora nuestra época, como si hubiera llegado para siempre, en las letras alemanas, el fin de la supremacía de la pura creación literaria indiferente a su época.

Pero meditemos su elevada significación y no nos dejemos inducir a error por las apariencias. Habrá siempre, fatalmente, tiempos que no quieran oír ni ver nada que no sea su realidad inmediata, tiempos que crean prematuramente poder renunciar a la consagración de leyes heredadas, que supongan poder evadirse de los eternos vínculos de las normas y las formas. Tiempos semejantes hubo ya a menudo en Alemania, y justamente uno de ellos correspondió al momento en que Hugo von Hofmannsthal se presentó literariamente al mundo. Fue alrededor de hace cuarenta años. La mente profética de Federico Nietzsche se había envuelto en la tiniebla, enmudeciendo así la última voz alemana que creó una gran poesía y levantó ditirámbicamente el idioma a nuevas magnificencias. En cambio, llegó una nueva generación que creyó que la lengua no necesita del cohesivo cuidado del bronce para transformarse en letra inspirada. El naturalismo pensó que era suficiente oírla de paso en la calle, en una conversación casual, y que ya estaría creado así lo más valioso. Rechazó la forma pura y elaborada de la poesía como ocioso juego de mujeres; echó de los escenarios, violentamente, el drama de líneas clásicas. Y también entonces, la época consideró colocadas en un féretro y sepultadas las obras eternas, clásicas.

Algo ocurrió entonces... algo aparentemente sin la menor importancia. En algunos periódicos minúsculos de Brünn y de Viena aparecieron unas poesías y luego unos preludios, firmados primeramente con el curioso seudónimo de «Theophil Morren», luego con «Loris» y, finalmente, descubriendo el verdadero nombre, Hugo von Hofmannsthal. Pocas poesías, cinco o diez en total, y en publicaciones desaparecidas, enterradas en seguida. Mas como una fuerza explosiva realmente elemental sólo necesita una brizna de su energía comprimida para un sacudimiento de vastas proporciones, estas

pocas poesías determinaron en brevísimo tiempo en los más vastos círculos literarios, una excitación apenas posible de medir. La influencia y la esencia de la poesía es siempre un misterio. Millones de palabras agitan con su ruido nuestro mundo cotidiano y recaen en el vacío, polvo suelto en torbellino. Pero alguna vez —raramente en todos los tiempos— ocurre que se infiltran algunas de esas palabras, de esas líneas, en un conjunto que forma una imagen que respira, que felizmente sobrevive a los labios que las crearon y a generaciones enteras que se deleitaron con ellas. Poesías acabadas de esta naturaleza aparecieron de pronto ante la época asombrada. Una nueva voz estaba resonando en el mundo superior de las letras alemanas, y se presto oído atento, hechizado, reconfortado, a la nueva melodía en devenir. Niños que todavía ocupaban los bancos escolares conocieron, amaron, endiosaron ya aquellas dulces estrofas, claras como clara mañana, del *Viento primaveral*, aquellos *Tercetos sobre lo perecedero*, que hundan oscuramente la mirada en su propia hondura musical; aprendimos de memoria las estrofas órficas de la *Canción de la vida* y las arias panorámicas de la *Muerte del Ticiano*, donde la lengua alemana lleva con ligereza verdaderamente clásica la más preciosa pompa de su riqueza. Allí —todos lo supieron en seguida— se había alcanzado la perfección, lo inolvidable eternamente en el campo de la literatura germánica, lo imperdible para la nación que vive por esa lengua. Y, respetuosamente, todo un pueblo se asombró admirado por esa maestría revelada de pronto. Había llegado un poeta, justamente en el momento en que se consideraba imposible y anticuada la creación poética de corte clásico, un poeta que sabía encerrar un universo de sentimientos en la materia más frágil y delicada. Porque lo perfecto infunde siempre respeto, colma siempre los corazones de un estremecimiento especial, devoto y temeroso. Porque dondequiera se manifieste, en la inmaculada belleza de un rostro, en el ritmo de un cuerpo irreprochable, en el vuelo de un verso, en la melodía de una canción, siempre y dondequiera la humanidad percibe lo perfecto como si de pronto en lo terrenal la mirara el ojo de lo divino.

Mas aun esta devota admiración de lo perfecto tiene sus grados, el consuelo de lo perfecto su sublimación. Porque en todo caso el sentido claro y alerta puede encontrar lógico que la plenitud de la perfección se logre por un hombre, por un artista experimentado y maduro, como suma final y

compensación de incontables años de crear. Pero siempre resulta un verdadero milagro, algo divinamente inconcebible, si lo perfecto es don de un joven, sin presciencia, educado solamente por su propia genialidad. En todos los tiempos y en todos los pueblos se consideró a estos jóvenes como la única prueba valedera de que lo poético procede de los dioses, de que la suprema labor de las artes nunca puede ser conquista y elaboración, sino sólo gracia de las alturas. Y aun nuestra época, que hace mucho tiempo huyó de lo mítico, puede llamar milagro, únicamente milagro, hoy todavía, la mágica aparición del joven Hofmannsthal. ¿Cómo comprender con sensibilidad alerta y cómo explicar ahora, después de casi cuarenta años, que un niño de dieciseis, de diecisiete años, escribiera en los bancos de un colegio de segunda enseñanza, en un cuaderno forrado de azul, ejercicios escolares de latín, de matemáticas y de alemán severamente corregidos con tinta roja por el maestro, y al mismo tiempo, con la misma mano, en una hoja igual grabara poemas impercederos para la lengua alemana? ¿Cómo explicar que labios de niño que nunca habían rozado los labios de una mujer, «cambiaran palabras elevadas con lo nuclear, lo esencial de todas las cosas», cómo explicar que simultáneamente con su labor del bachillerato^[1] el imberbe escribiera justamente al salir de la escuela, la «Puerta» y la «Muerte», esa perdurable *Muerte del Tiziano*, esa pieza de profundo sentido que ostenta aún hoy intacta su belleza?

Y maravillosos como el primer comienzo fueron los años de las superaciones magníficas, de la propia maestría, insistentes como una tempestad. En esta sola década de los diecisiete a los veintisiete años, en lo lírico, este único nos dio tanto como una generación entera, porque a estas primeras tentativas —no, tentativas no, porque fueron ya plenitud—, a estas primeras obras siguieron en quemante sucesión las profundas piezas del *Pequeño teatro universal* y del *Abanico blanco*, los nobles y resonantes prólogos, los coloridos y henchidos preludios, los primeros cuentos, tan clásicos a la manera de Kleist en su prosa, como aquellas poesías que hubieran sido dignas de Goethe. Y ya comenzó aquella corriente subterránea hacia el drama, hacia visiones tendidas más lejos como *Boda de los Zobeid*, *El aventurero y la cantante*, obras de la riqueza y la prodigalidad. Ningún poeta moderno, ninguno después de Goethe tal vez, creó con tal impetuosidad visionaria, con tal plenitud rumorosa y espiritualmente inebriada como Hugo

von Hofmannsthal en su década lírica, ni después de Novalis y Hölderlin hubo un poeta lírico de tal envergadura en el sentido del amado de los dioses, del consagrado por la música, del ungido en realeza con el sagrado óleo de la lengua, como este joven que aquí en nuestra ciudad, en nuestra tierra, fue sembrando con su nombre en todos los dominios de la lengua alemana y en su infinitad intemporal.

Esta juventud de Hugo von Hofmannsthal fue —¡no vacilemos en pronunciar la palabra!— un milagro, un portento, un fenómeno incomparable, ultraterreno. Pero el signo de todo prodigio verdadero es su unicidad. Muy rara vez puede descender de las alturas y nunca puede permanecer sobre la tierra por mucho tiempo, para que su estremecimiento y su divinidad no se pierdan con la repetición.

Por anticipado, pues, era imposible que este estado de magia, esta embriaguez de obra en obra, durara toda una vida; esta dichosa exaltación está ligada como sangre a su elemento original, la juventud. Debía llegar fatalmente el segundo en que esta plenitud de visiones no pudiera soportarse ya por la misma alma que las creaba, porque el arrebató lírico debía ceder a una claridad ordenadora y consciente. Pero no debe entenderse por eso —tal confusión debe rechazarse enérgicamente— que el genio que vivió y habitó en el joven Hofmannsthal y habló por su boca, lo abandonara, como ocurrió para muchos otros poetas, para Rimbaud, para Lamartine, para Uhland, que fueron poetas solamente durante un breve lapso y luego se sobrevivieron a sí mismos en un cuerpo mudado en extraño para ellos. No, no; toda la fuerza poética permaneció intacta hasta el último instante en Hugo von Hofmannsthal, y aun se iluminó y clarificó por su espiritualidad cada vez más poderosa. Solamente aquel transporte, ese glotón exceso de los primeros años, se apagó en él con la juventud, sólo la actividad olvidada de sí mismo, el cantar y crear como por imperio de potencias ultrasensibles. Y nada honra tanto el respeto de Hofmannsthal por las leyes inmanentes y no reversibles de la edad en el arte, como el que, más tarde, nunca intentó reproducir artificialmente, con recursos del oficio, ese mágico estado de los comienzos, nunca intentó fingir una ebriedad que ya no estaba en su alma ni en su sangre. Y quien desee comprender la íntima resolución de esta renuncia y su más honda significación, debe leer aquella imperecedera página de prosa que es la

imaginaria *Carta de lord Chando*, donde Hofmannsthal explica parecido fenómeno espiritual de inversión con maravillosa claridad psicológica. Ningún poeta se desprendió más honestamente que el Hugo von Hofmannsthal maduro y obsecuente a leyes supremas de ese milagro del joven Hugo von Hofmannsthal que él mismo fue.

Un enorme y casi trágico deber correspondió entonces al artista de treinta años. En una edad en que otros comienzan sobriamente su labor, él había creado ya lo perfecto en la poesía, lo inalcanzado hasta entonces en la prosa, lo insuperable en aquellos dramas simbólicos de ensoñación. Pero en ese momento, en cambio, el drama, la más poderosa y exigente de las formas artísticas, incitaba a la lucha; correspondía al artista imprimir a esta forma también el sagrado sello de su arte magistral. Cayó sobre él un cometido verdaderamente sobrehumano, porque justamente a un Hofmannsthal y sólo a él estaba vedado conformarse con una labor mediana. La seriedad con que Hugo von Hofmannsthal se impuso a sí mismo este duro deber —nadie conocía mejor las normas y los valores de la obra de arte—, esta labor moral, está demostrada entre nosotros, en su patria, por el lamentable hecho de que, aquí, en esta ciudad juguetona e inclinada solamente a la ligereza, apenas pudimos ver en la escena aquellas obras donde el núcleo de su voluntad creadora no puede reconocerse tan fácilmente: *Regreso de Cristina* y *El difícil*. Obras maestras en su género, no son sólo obras; en ellas el sentido, magníficamente insatisfecho, tiene de una vez como en leve juego la suprema energía y descansa en el gozo, islas sudeñas de Alción en su mundo creador más nórdico, trágico que vuela sobre todos los tiempos y sobre todas las regiones. Pero medir su voluntad real de acción en ellas sería tan injusto como si de una sinfonía construida en cuatro movimientos se tomara solamente el del *scherzo*. Porque la voluntad de Hofmannsthal, apasionadamente tensa hasta el dolor, marchó desde el comienzo al encuentro de algo «fanático», de un dramático símbolo universal en el cual se reunieran todas las fuerzas y reacciones de la existencia. Este sueño de un drama realmente grande, que abarcara el mundo, de un teatro universal, acompañó a Hofmannsthal desde su primera juventud, porque ya aquella *Muerte del Tiziano* que sólo consideramos obra romántica y que la mayoría juzga erróneamente como un todo acabado, estaba imaginada como prelude

melancólicamente dulce de una sinfonía de la vida. El niño héroe que allí, en una bien protegida esfera de belleza noblemente elegida, en el reino ultraterrenal del arte, entona con el corazón aún inmaculado el himno de la belleza, en el curso ulterior de la pieza debía descender luego a la ciudad, mezclarse con el otro mundo, y conocer lo común de la vida cotidiana, las pasiones oscuras e impuras; luego debía estallar la peste en aquella ciudad e inflamar como monstruosa antorcha todas las pasiones terrenales: el niño, a los dieciocho años, sueña ya el drama como fresco colosal, con sueño de gigante. Quedó en fragmento, como otro drama poderoso, aquella tragedia en cinco actos que se titula *La mina de Falum*, donde en idéntica forma la voluntad fáustica quiere rasgar en un hombre la membrana demasiado delgada intercalada entre su propio cuerpo y el universo. Apenas en el verano de su vida, que termina tarde, pero que entonces termina realmente, Hofmannsthal creó, en una construcción incesante, siempre más alta, de siete largos años, su gran drama; me refiero al misterio dramático levantado por encima de la insuficiencia escénica, ese misterio de la *Torre*, en el que se inserta todo un mundo de ideas, inaccesible para muchos, esta obra suya en que luchó como Jacob con el ángel y que —como a aquél— lo dejó herido.

Todavía un otoño, quizás un otoño que madurase dorado después de tal comienzo esplendoroso y tendiente hacia cumbres siempre nuevas, después de aquellos años de madurez varonil, de dura lucha... y, acaso, a esa obra hubiera seguido otra de la madurez, acaso, hubiera entonces concluido, como Goethe, en el último envejecer con sabiduría observadora, los grandes planes dramáticos de la juventud. Mas entre esta última plenitud y nuestra apasionada espera surgió la fatalidad de su temprana muerte.

Pero mientras, con tan incesante esfuerzo, el genio creador trataba de arrancar al drama su misterio, la mano teatralmente experta ejercitábase al mismo tiempo en formas ajenas ya elaboradas. Y a esta ocupación en desarrollo debemos un inconmensurable enriquecimiento; la escena le debe un tesoro imperecedero. Porque abarcando la literatura de todos los tiempos con su mirada humanista, realmente mágica, hechizada por los tesoros, Hofmannsthal vio, justamente allí donde otros vieron solamente ruinas, el precioso metal en la piedra bruta y le extasió dedicarle su energía y volver a dar a nuestra época y a nuestro teatro obras de la literatura mundial tanto

tiempo olvidadas. ¡Qué de valores, qué de eternos valores infinitos salvó de todo un pasado éste su servir al drama, sacrificándose! La Electra de Eurípides estaba sepultada entre escombros filológicos; sólo la leían los profesores como texto culto; nada era para nuestro teatro, para nuestra hora. Pero ¡bastó que él tocara esta obra hundida en el ayer para que surgiera la figura de los Atridas! Saliendo de su puerta real en Misenas, entró como gigante en nuestra época y estremeció nuestro corazón con el poder de su hado. *Edipo*, *Clitemnestra* y *Admeto*, como ciegas estatuas de la antigüedad, que antes nos miraban fijamente, demasiado grandes para ser vivas, horrorosas y ajenas, recibieron una mirada nueva, humana, gracias a él y una vida en su boca de piedra, cuando él les dio una lengua de su lengua y la fuerza espiritual de su espíritu. O bien ahí yacía *La Venecia salvada*, de Otway, tirada y casi pisoteada ya en el camino de Shakespeare, un bastardo deshecho y cubierto de sangre, de una sensibilidad genial y de una insuficiencia verbal; pero él lo arrancó y lo levantó, llenándolo con el hálito bochornoso que pesa sobre los canales de Venecia, con las ardientes y tensas pasiones del Renacimiento, y se convirtió en drama, tan poderoso que muchas de sus escenas pueden nombrarse a la par de las shakesperianas. O bien ahí estaba pudriéndose un antiguo y piadoso misterio inglés, *Cada uno*; nadie podía decir ya exactamente quién lo escribió. Había sido representado para el pueblo, para la gente mínima, siglos antes, en las explanadas delante de las iglesias, y todos los augures literarios declararon unánimes que se trataba de una pieza superada, infantilmente burda. Él tomó lo olvidado, pues, en su mano inteligente, idiomáticamente poderosa, lo templó en su fuerza dramática y lo hizo en versos magníficamente grabados, como los de Lutero y Hans Sachs. Y de pronto este *Cada uno* surgió de nuevo ante el mundo; dominando todos los años a millares y millares de personas, con los estremecimientos más profundos, como una de las formas dramáticas más puras y duraderas de nuestro tiempo. Era suficiente que este hechicero, este mago, tocara lo yerto y ya revivía; *La dama duende* de Calderón, fue rozada por él con su lenguaje y ya revoloteó juvenil de nuevo con sus encantadores juegos de palabras en las tablas conquistando a cada espectador con su insolente picardía. Todos los tiempos, todos los países, todas las formas y todas las esferas se abrían en seguida como por magia a su sensibilidad; del

Oriente y de las *Mil y una noches* tomó el arrebató de noches pobladas de estrellas en su *Boda de los Zobeid*; del mundo de sortilegio de China espiritualizó el misterio en la *Mujer sin sombra*; y todo esto no fue simplemente ponerse máscara y cubrirse con trajes forasteros, sino penetración perfecta; su lenguaje pasaba al ritmo ajeno, su alma en su alma, como sangre en la sangre.

Con la labor prestada al drama universal, Hofmannsthal dotó de un enorme provecho a la escena alemana, no sólo en esplendor y color y pasión, sino —y es mucho más importante— que enseñó a toda nuestra época a tender la mirada hacia atrás y hacia adelante, de lo efímero de la dramática labor diaria a lo eternamente magistral que debe sobrevivir. Y así como no vaciló en servir a los hermanos de la poesía, tampoco rehuyó servir como el más grande en el idioma al más grande en la música también, para imprimir así a la forma casi superada de la ópera, una vez más, el sello real de lo poético. El mundo musical de nuestros días y de los días venideros le debe que hayan nacido obras maestras como *Electra*, *Ariadna en Naxos*, *La mujer sin sombra*, y un reconocimiento especial le debemos nosotros, le debe nuestro país, nuestra ciudad de Viena. Porque escribiendo aparentemente apenas un libreto, con *El caballero de la rosa* Hofmannsthal creó la más perfecta comedia austríaca que poseemos, nuestra *Minna von Barnhelm* de Austria, la obra verdaderamente nacional, color y temperamento, abismo y cumbre, nobleza y plebe, dulzura y alegría, todo el carácter luminosamente mezclado de la ciudad, reflejado en la más encantadora forma. Acaso haya quien diga para empequeñecer todo esto: «¡Sí, una comedia apenas para música y viva sólo por ésta!». Pero ¿es posible imaginar una comedia verdaderamente austríaca sin música? Quítese a las obras que hasta hoy se consideraron maestras, al *Pródigo* de Raimund, al *Campesino millonario*, la canción del cepillo, la canción de la ceniza, el *Brüderlein fein*, quítese a Nestroy los entretenimientos animados y se los dejará romos, se les habrá quitado la sustancia más fina y delicada. Una parte del alma del austríaco es siempre música, y justamente por esto *El caballero de la rosa*, en su imperecedera unión de poesía y música, es el símbolo absoluto de lo que somos y hemos sido. Así se agrega a la gloria de Hofmannsthal también ésta: en su labor, que abarca el universo, dio justamente a su patria la más

permanente obra escénica de la época.

¡Cuántos hechos éstos, cuántas obras en una sola vida y aun así no la obra ni el hecho total! Porque ¡qué espíritu superior, qué pensador de amplísimo alcance, hemos perdido con Hugo von Hofmannsthal, el poeta! Esto lo revelan ante todo sus escritos en prosa. Un espíritu siempre alado, que sólo descansaba volando, que no conocía distancias y medía todos los abismos; un espíritu para el cual el elemento más alto, que otros tocan con las alas solamente en breves alientos temblorosos, era su verdadero y lógico hogar. Pero esta obra espiritual grandiosa no debe separarse de su obra literaria, porque estos escritos incomparables están redactados en aquella prosa azul que sólo una prosa podía glorificar en verdad: ¡la suya! En una prosa que para ocultar su propia palabra se desprende del idioma común, tan fácilmente, tan victoriosamente dominadora, como el viento en el campo cubierto de espigas; una prosa —y diré esta atrevida palabra— que desde Goethe nadie escribió ya en Alemania. En la literatura alemana nunca se habló —más aún, se poetizó— con mayor altura, desde tal visión espiritual de águila, con tan amplias alas en la conciencia universal, acerca de temas de arte, como en estos escritos en prosa. Porque este espíritu superior nunca pudo ver más que desde las alturas, ni moverse más que en los grados supremos. El mundo superior, inasible para todos nosotros, era la esfera verdadera y lógica de su alma. Por eso, el arte de nuestra época no ha perdido sólo con Hugo von Hofmannsthal a su más elocuente poeta, sino también a su juez más alto y puro. Con Hugo von Hofmannsthal ha caído la suprema instancia de la justicia normativa de nuestro mundo subvertido en sus valores, y al mismo tiempo el testigo incorruptible de la superioridad del espíritu sobre la materia o el antiespíritu, de lo perfectamente formado sobre lo caótico y sin forma. Porque éste fue el último y supremo significado de su misión sobre la tierra: dirigir otra vez la medida hacia arriba, volver a colocar en lo duradero y lo eterno una época que, como él decía con agrado, descansa sólo en lo deleznable. Hugo von Hofmannsthal exigió y demostró con su obra que hoy es posible todavía un arte elevado, noble, que sirva a lo absoluto; y hay una gran responsabilidad en el hecho de que hayamos podido comprobarlo viviendo, en su propia existencia. Porque solamente si dejamos penetrar en nosotros mismos como energía viva el heroico amor de Hugo von

Hofmannsthal por lo eterno y lo inmaculado, sólo si nos acostumbramos a volver a levantar la mirada a las esferas superiores donde él operó y donde desapareció, honraremos verdaderamente a este poeta desaparecido y sempiterno; sólo así celebraremos dignamente la memoria de Hugo von Hofmannsthal.



STEFAN ZWEIG (Viena, 1881 - Petrópolis, Brasil, 1942) fue un escritor enormemente popular, tanto en su faceta de ensayista y biógrafo como en la de novelista. Su capacidad narrativa, la pericia y la delicadeza en la descripción de los sentimientos y la elegancia de su estilo lo convierten en un narrador fascinante, capaz de seducirnos desde las primeras líneas.

Es sin duda, uno de los grandes escritores del siglo XX, y su obra ha sido traducida a más de cincuenta idiomas. Los centenares de miles de ejemplares de sus obras que se han vendido en todo el mundo atestiguan que Stefan Zweig es uno de los autores más leídos del siglo XX. Zweig se ha labrado una fama de escritor completo y se ha destacado en todos los géneros. Como novelista refleja la lucha de los hombres bajo el dominio de las pasiones con un estilo liberado de todo tinte folletinesco. Sus tensas narraciones reflejan la vida en los momentos de crisis, a cuyo resplandor se revelan los caracteres; sus biografías, basadas en la más rigurosa investigación de las fuentes históricas, ocultan hábilmente su fondo erudito tras una equilibrada composición y un admirable estilo, que confieren a estos libros categoría de obra de arte. En sus biografías es el atrevido pero devoto admirador del genio, cuyo misterio ha desvelado para comprenderlo y amarlo con un afecto

íntimo y profundo. En sus ensayos analiza problemas culturales, políticos y sociológicos del pasado o del presente con hondura psicológica, filosófica y literaria.

Notas

[1] El autor emplea lógicamente el término alemán equivalente al bachillerato en castellano: «Matura», madurez, con lo cual haría juego el «imberbe» inmediato. El matiz se pierde en la versión. (N. del T.) <<