LIBRO dot.com

EL CRÍTICO ARTISTA

(DIÁLOGO)

OSCAR WILDE



Digitalizado por LIBRO dot.com
http://www.librodot.com

PRIMERA PARTE

Acompañada de algunas observaciones sobre la importancia de no hacer nada

GILBERT y ERNEST

Interior de una biblioteca de una casa en Piccadilly con Green Park.

GILBERT (Sentado delante del piano.)-. ¿Qué le hace tanta gracia, mi querido Ernest?

ERNEST (Alzando los ojos.)-. De una noticia realmente divertida. La acabo de leer ahora mismo en este libro de Memorias que tienes sobre el escritorio.

GILBERT.- ¿De qué libro hablas? ¡Ah, sí! Aún no lo he leído. ¿Y te gusta?

ERNEST.- Lo hojeaba mientras usted tocaba, no sin divertirme (pues en general no me gustan estos libros de Memorias). Se trata normalmente de autores que han perdido completamente la memoria, o que no han hecho nunca nada digno de ser recordado. Esto explica su enorme éxito, pues a los ingleses, cuando leen, les encanta que les hable una medianía.

GILBERT.- Desde luego; el público es impresionantemente tolerante: lo perdona todo, menos el talento. Pero confieso que a mí me apasionan las Memorias, ya sea por su forma como por su contenido. En literatura, el egoísmo más absoluto es una delicia. Él es precisamente el que nos fascina en la correspondencia de personalidades tan distanciadas e incluso divergentes como pueden serlo por ejemplo Cicerón y Balzac, Flaubert y Berlioz, Byron y madame de Sévigné. Cuando nos sale al paso, cosa por cierto, muy rara, debemos acogerlo con alegría, y es difícil de olvidar después. La Humanidad siempre estará en deuda con Rousseau por haber confesado sus pecados, no a un sacerdote, sino al universo entero de los mortales y las ninfas tendidas de Cellini esculpidas en bronce en el castillo del rey Francisco, y hasta el Perseo verdeoro que muestra a la luna, en la Logia de Florencia, el terror que en su momento petrificó su vida, a nosostros sólo nos da el placer de esa autobiografía, en la que el supremo reite del Renacimiento nos cuenta su auténtica historia, la de su esplendor y la de su vergüenza. Las opiniones, el carácter, la obra del hombre, importan poco que sean de un escéptico, del gentil Michel de Montaigne, de un santo, o incluso de San Agustín; si nos revela sus secretos, podemos sufrir un encantamiento y que nuestros oídos

sean obligados a escucharlo, y nuestros labios a no despegarse. La forma de pensar representada por el cardenal Newman, si puede llamarse "Forma de pensar" la que consiste en resolver los problemas intelectuales negando la supremacía de la inteligencia, no debiera subsistir. Pero el Universo jamás se hartará de ir tras la luz de ese espíritu turbado, que lo lleva entre tinieblas. La iglesia solitaria de Littlemore, donde "el hálito de la mañana es húmedo a la vez que abundante y muy escasos los fieles", le será siempre grata; y cada vez que los hombres vean florecer el almendro sobre el muro del Trinity College, recordarán aquel gracioso estudiante que vio en la esperada llegada de esa flor la predicción de que se quedaría para siempre con la benigna madre de sus días. La Fe, loca o cuerda, respetó que dicha profecía no se cumpliera. Sí, desde luego, la autobiografía es irresistible. Ese desdichado, ese necio secretario llamado Pepys, por su demagogia, ha ingresado en el club de los inmortales; y sabiendo que la indiscreción es lo que tiene mayor valor, se mueve entre ellos con su "traje de terciopelo rojo, botones de oro y encaje" que tanto le gusta describir: charla a su gusto, y al nuestro, sobre la falda azul indigo que le regaló a su mujer; sobre la "buena fritura de cerdo" y la sabrosa "carne de ternera guisada al estilo francés", que tanto le agradaba; sobre su partida de bolos con Will Joyce y sus "correteos detrás de las más bellas"; sobre sus recitales de Hamlet, en domingo, sus ratos de viola entre semana y otras cosas malas o vulgares, que son peores. Hasta en su vida ordinaria no deja de ser atractivo el egoísmo. El hecho de que los unos hablen de los otros, resulta casi siempre bastante molesto; pero cuando se habla de uno mismo, suele ser interesantes; y cuando nos aburre, si se pudiera cerrar como se cierra un libro, sería el colmo de la perfección.

ERNEST.- Ese "sí" de Touchstone contiene mucho valor. Pero ¿propone usted en serio que cada cual se convierta en su propio Boswell? Entonces, ¿qué sería de nuestros buenos biógrafos?

GILBERT.- ¿Qué ha pasado con ellos? Son la plaga de este siglo, ni más ni menos. Hoy día todos los grandes hombres tienen discípulos, y siempre es judas quien se encarga de escribir la biografía.

ERNEST.- ¡Mi querido amigo!

GILBERT.- ¡Mucho me temo que es cierto! Antiguamente canonizaban a los héroes. Ahora, en cambio, se vulgarizan. Hay ediciones baratas de grandes libros que pueden ser fantásticas; pero cualquier edición barata de un gran hombre será ciertamente detestable. ERNEST.- ¿A quién se refiere?

GILBERT.- ¡Oh!, a cualquiera de nuestros literatos de segundo orden. Vivimos rodeados de un montón de gentes que en cuanto un poeta o un pintor fallecen, llegan a la casa con el empleado de pompas fúnebres y se olvidan de que lo único que deben hacer es estar callados. Pero no hablemos de ellos. Son los enterradores de la literatura. A unos les toca el polvo y a otros las cenizas; pero gracias a Dios, el alma queda fuera de su alcance. Por cierto, ahora, ¿qué le apetece que toque, Chopin o Dvorak? ¿Una fantasía de Dvorak, quizá? Ha escrito cosas apasionadas y de gran colorido.

ERNEST.- No; no me apetece oír música ahora. Es demasiado indefinida. Además, anoche, en la cena mi pareja era la baronesa de Bernstein, y ella, que es tan encantadora en todo, se empeñó en hablar de música, como si ésta estuviese escrita tan sólo en alemán. Y en el caso de estar escrita en una lengua, estoy persuadido de que no sería en la alemana. Hay formas de patriotismo verdaderamente degradantes. No, se lo ruego Gilbert; no toque más. Hablemos. Háble me hasta que entre en la habitación el día de cuernos blancos. Hay algo en su voz que me maravilla.

GILBERT (Levantándose del piano.)-. No estoy de demasiado humor para conversar con usted hoy. ¡Hace usted mal en sonreír! Le aseguro que no me encuentro en condiciones. ¿Dónde he dejado los cigarrillos? Gracias. ¡Qué finos son estos narcisos! Parecen de ámbar y de marfil nuevo. Son como unos objetos griegos de la mejor época. ¿Qué es lo que realmente le hizo a usted reír en las confesiones del patético académico? Dígame. Después de haber interpretado a Chopin, me siento como si hubiese llorado por unos pecados ajenos y llevase luto por las tragedias de otros. La música produce siempre ese efecto en mí. Nos crea un pasado que hasta entonces desconocíamos y nos llena del sentimiento de penas que fueron robadas a nuestras lágrimas. Me imagino a un hombre que siempre hubiese llevado una vida vulgar y que oyendo un día (por casualidad) algún intenso fragmento de esta música, descubriera repentinamente que su alma ha pasado, sin él saberlo, por terribles pruebas y conocido desbordantes alegrías, amores ardentísimos o grandes sacrificios. Cuénteme esa historia, Ernesto. Deseo matar el aburrimiento.

ERNEST.- ¡Oh! No sé qué era realmente, pero he encontrado en ella un ejemplo verdaderamente admirable del valor real de la crítica de arte corriente. Parece ser que un día cierta señora preguntó gravemente al patético académico, como usted le llama, si su célebre cuadro Día de primavera en Whiteley o Esperando el último ómnibus o un nombre parecido, lo había pintado todo él mismo.

GILBERT.- ¿Y era así?

ERNEST.- Es usted incorregible. Pero, bromas aparte, ¿para qué sirve la crítica de arte? ¿Por qué no dejar al artista que cree su propio mundo, o, si no, representar el mundo que todos conocemos y del que cada uno de nosotros, a mi juicio, se cansaría si el arte, con su delicado espíritu de selección, no lo purificase para nosotros y no le diese una perfección característica del autor? Me parece que la imaginación debería extender la soledad a su alrededor, y que trabajaría mejor en medio del silencio y del recogimiento. ¿Por qué razón el artista ha de ser turbado por el retumbar estridente de la crítica? ¿Y por qué los que son incapaces de crear se empeñan en juzgar a los que sí tienen el don creativo? ¿Con qué autoridad?... Si la obra de un artista es fácil de comprender, sobra todo comentario...

GILBERT.- Y si su obra, por el contrario, no se entiende, todo comentario es perjudicial.

ERNEST.- Yo no he querido decir eso.

GILBERT.- ¡Pues debía haberlo dicho! En nuestros días quedan ya tan pocos misterios, que no podemos sufrir el vernos privados de uno de ellos. Todos los miembros de la Browning Soeciety, los teólogos de la Broad Church Party o los autores de las Great Writers Series, de Walter Scott, creo que pierden el tiempo intentando dar un sentido coherente a sus divinidades. Todos creían que Browning era un místico. Pues bien: ellos han intentado demostrar que era tan sólo impreciso. Se suponía que él escondía algo, pues ellos han probado que no había ningún tipo de misterio en su obra. Pero sólo en su obra más abstracta. En conjunto, fue un gran hombre. No pertenecía a la raza de los olímpicos y era imperfecto como un Titán. No tenía una visión demasiado amplia y cantó sólo unas cuantas veces. Echó a perder su obra por la lucha, por la violencia y el esfuerzo, y sentía ninguna emoción por la armonía de la forma, sino por el caos. Pero a pesar de esto, fue grande. Le han llamado pensador, y es cierto que fue un hombre que pensó siempre y además en voz alta; pero no fue el pensamiento lo que lo sedujo, sino más bien los procedimientos que utiliza para culminar su obra. Amaba la máquina en sí y no su utilidad práctica. El método, por el cual el tonto llega a la tontería, le interesaba de la misma manera que la suprema sabiduría del sabio. Y el delicado mecanismo del pensamiento le atraía hasta tal punto, que llegó a despreciar el lenguaje o a considerarlo como un instrumento incompleto para expresarse. La rima, ese eco exquisito que en lo más hondo del valle de las Musas crea su propia voz y la contesta; la rima, que en manos de un auténtico artista es, no sólo un elemento material de armonía métrica, sino un elemento espiritual de pensamiento y al mismo tiempo de pasión, mediante el cual despierta nuevos estados de ánimo, dando lugar a un resurgimiento de ideas y abriendo con su dulzura y con una sugestiva sonoridad, puertas de oro que ni tan siquiera la

imaginación ha logrado abrir nunca; la rima, que transforma en lenguaje de dioses la elocuencia; la rima, única cuerda que hemos añadido a la lira griega, se convierte, al ser tocada por Robert Browning, en una cosa grotesca y deforme, disfrazado a veces de bufón de la poesía, de vulgar comediante, pero que consiguió cabalgar en numerosas ocasiones a Pegaso, chasqueando la lengua. Hay momentos en que encontramos su música monstruosa, y nos hiere, y si no puede producirla más que rompiendo las cuerdas de su laúd, las rompe con crujidos desacordes, sin que sobre su marfil se pose ninguna cigarra ateniense de vibrantes alas melodiosas, para conseguir que el movimiento sea armónico o la pausa algo más suave. Y, sin embargo, fue grande, y a pesar de haber hecho del lenguaje un lodazal inmundo, se sirvió de él para dar vida a hombres y mujeres. Después de Shakespeare es el ser más shakespeariano que existe. Si Shakespeare cantaba a través de miles de labios, Browning balbucía con miles de bocas. Incluso en este preciso instante, que estoy hablando no en contra de él, sino para él, veo deslizarse en la habitación su elenco entero de personajes. Por allí va fra Lippo Lippi, con las mejillas coloradas aún por el ardiente beso de alguna bella doncella. Allá, de pie, terrible, está Saúl, cuyo turbante centellea ahogado en zafiros principescos. También veo a Mildred Tresham y al fraile español, con el rostro amarillo de odio, y a Blougram, Ben Ezra y al obispo de San Práxedes. El aborto infernal de Calibán chilla en un rincón, y Sebaldo, oyendo pasar a Pippa, contempla el hosco rostro de Ottima, y la odia, por su crimen y por él mismo. Pálido como el raso blanco de su jubón, el rey melancólico espía con sus ojos traidores de soñador el caballero Strafford, demasiado leal, que va hacia su destino. Y Andrea se estremece oyendo silbar a sus primos en el jardín, y prohíbe bajar a su ejemplar esposa... Sí, desde luego Browning fue grande. Pero ¿cómo lo verán en el futuro? ¿Como poeta? ¡Ah, no! Pasará como escritor fantástico; como el más grande escritor fantástico que ha habido nunca. Su sentido del drama y la tragedia era incomparable, y si no pudo resolver sus propios problemas, al menos, los planteó, que es lo que debe intentar un artista. Como creador de personajes, está a la altura del autor de Hamlet. De haber sido más ordenado, hubiera podido sentarse junto a él. El único hombre digno de tocar la orla de su vestido es George Meredith. Meredith es otro Browning, que se sirvió de su poesía para escribir en prosa.

ERNEST.- Desde luego, hay algo de verdad en lo que usted dice. Pero es poco objetivo en muchas puntos.

GILBERT.- Es casi imposible serlo con lo que se ama. Pero volvamos al tema en cuestión. ¿Qué me decía?

ERNEST.- Pues sólo esto: que en los tiempos gloriosos del arte no había críticos de arte.

GILBERT.- Creo haber oído ya esa observación antes, Ernest. Tiene toda la vitalidad de un error y es tan aburrida como un viejo amigo.

ERNEST.- Pues siento decirle que es cierta... Sí, aunque mueva usted la cabeza con tanta petulancia. Es completamente cierta; en otros tiempos mejores no había críticos de arte. El escultor hacía surgir del bloque de mármol el gran Hermes de miembros blancos que en él dormía. También los callistas y doradores de imágenes daban el tono y la perfecta textura a la estatua, y el Universo, mientras la contemplaba, en silencio, la adoraba. El artista vertía el bronce en fusión en el molde de barro, y el ruido de metal al rojo vivo se hacía sólido en forma de nobles curvas, tomando la forma de un dios. Daba vida a los ojos ciegos, con esmalte y piedras preciosas. Los ondulados y dorados cabellos de jacinto se rizaban bajo su buril. Y cuando en algún templo sombrío, de frescos atabiado, o bajo un pórtico de infinitas columnas bañado en sol, se alzaba el hijo de Letro en su pedestal, los paseantes podían sentir como una nueva sensación invadía sus almas y, pensativos o llenos de una extraña y enérgica alegría, volvían a sus casas, a sus trabajos o franqueaban las puertas de la ciudad hacia aquella llanura habitada por las ninfas en la que el joven Fedro mojaba sus pies; y una vez allí tumbado sobre la fresca y mullida hierba, bajo los altos plátanos que murmuran con la brisa y de los agnus castus florecidos, despertaban su pensamiento a la maravilla de belleza y callaban con sagrado temor. Entonces sí que el artista era libre. Cogía en el lecho del río arcilla fina, y con ayuda de un pequeño cincel de hueso o de madera lo modelaba en formas tan bellas, que se daban como entretenimiento a los muertos; y hoy en día las vemos cerca de las polvorientas tumbas que habitan la amarillenta colina de Tanagra, con el oro envilecido y la púrpura desgastada, que relucen aún levemente en los cabellos, en los labios y en sus ropas. Encima de un muro de cal fresca, teñido de bermellón claro o de una mezcla de leche y azafrán, pintaba una figura (con cansado paso por entre los campos de asfódelos, por aquellos campos rojos y sembrados de estrellas blancas) "cuyos ojos guardan bajo los párpados la guerra de Troya", que representaba a Polixena, la hija de Príamo; o a Ulises, tan sabio y sagaz, atado al mástil para poder así oír sin peligro el embrujado canto de las sirenas, o bogando por el claro Aquerón, cuyo lecho pedregoso ve cómo pasan en grupo los espectros de los peces; o representaban a los persas, con mitra y faldilla, huyendo ante los griegos en Maratón, o también las galeras mientras chocan entre ellas sus proas de bronce en la pequeña bahía de Salamina. Disponía sólo de un punzón de plata y un carbón, de pergamino y algunos cedros preparados. Pintaba con cera ablandada con aceite de olivo y que después endurecía

con un hierro al rojo vivo, sobre barro cocido color marfil o rosa. Bajo su pincel, la tabla, el mármol y la tela de lino se volvían mágicos y la Vida, contemplando esas imágenes, se detenía, y callaba por miedo a estropear tanta belleza. Toda la Vida, además, era suya: desde la de los vendedores que se sentaban en el mercado, hasta la del pastor tumbado sobre su manto en la montaña; desde la de la ninfa escondida entre las adelfas y la del Fauno tocando el caramillo bajo el sol de la mañana, hasta la del rey en su litera de infinitos cortinajes verdes, que transportaban unos esclavos sobre sus hombros relucientes de aceite, mientras otros lo refrescaban con abanicos de plumas de pavo real. Tanto hombres como mujeres, con expresiones de placer o de tristeza, desfilaban ante el artista. Y él los contemplaba atento y así se convertía en dueño de su secreto. A través de la forma y el color creaba un mundo nuevo. Todas las artes delicadas le pertenecían. Aplicaba las piedras preciosas sobre la rueda giratoria, y la amatista quedaba convertida en el lecho purpúreo de Adonis, y sobre el sardónice veteado corrían Artemisa y su jauría. Forjaba el oro en forma de rosas, que, reunidas, componían collares o brazaletes; y con oro también forjado hacían asimismo guirnaldas para el yelmo del vencedor, o palmas para la túnica tiria, o mascarillas para el regio muerto. En el reverso del espejo de plata grababa a Tetis mientras era llevada por sus Nereidas, o a Fedro, enfermo de amor con su nodriza, o a Perséfona, hastiada de sus recuerdos, poniendo adormideras en sus cabellos. El alfarero tomaba asiento en su taller, y surgía el ánfora del torno silencioso, como una flor, de sus manos. Adornaba el pie, los costados y las asas con delicadas hojas de olivo o de acanto, o con líneas onduladas. Luego pintaba efebos, de rojo y negro, luchando o corriendo, caballeros armados, con exóticos escudos heráldicos y curiosas viseras, inclinados desde el carro en forma de concha, sobre los corceles encabritados; dioses sentados en el festín o realizando prodigios: los héroes en medio de su triunfo o de su dolor. A veces trazaba en finísimas líneas de bermellón sobre fondo pálido dos lánguidos amantes, y revoloteando sobre ellos Eros, parecido a un ángel de Donatello, un niñito sonriente, con alas doradas de azur. En el lado del ánfora escribía el nombre de su amigo. En el borde de la ancha copa lisa dibujaba un ciervo sufriendo o un león descansando, según su capricho. En el pomo de esencias se hallaba Afrodita sonriendo en su tocado, y en medio de su cortejo de Ménades desnudas, Dionisos danzaba en torno a la jarra de vino con los pies negros mientras el viejo Sileno se revolcaba sobre los rebosantes odres o agitaba su mágico cetro, enguirnaldo de hiedra oscura y rematado por una pifia esculpida. Y nadie osaba molestar al artista mientras trabajaba: Ninguna charla insulsa lo turbaba. Ninguna opinión le perturbaba. Junto al Iliso, mi querido Gilbert, dice Arnold no sé dónde

exactamente, no había Higginbotham. Cerca del Iliso no se celebraban burdos congresos artísticos, llevando provincianismo a las provincias y enseñando a las mediocres a perorar. En el Iliso no existían revistas aburridas que hablaban de Arte, en las cuales unos tenderos opinan y juzgan libremente. En las orillas, cubiertas de cañaverales, de aquel pequeño río no se pavoneaba ese periodismo ridículo que se cree con derecho a usurpar el sitial del juez, cuando lo único que deben hacer es pedir clemencia desde el banquillo de los acusados. Los griegos no eran buenos críticos de arte.

GILBERT.- Es usted encantador, Ernest pero sus opiniones son del todo falsas. Me temo que haya escuchado la conversación de personas de más edad que usted, cosa siempre peligrosa, y que si permite usted que degenere en costumbre, será fatal para su carrera intelectual. En cuanto al periodismo moderno, no me creo con derecho a defenderlo. Su existencia queda del todo justificada por el gran principio darwiniano de la supervivencia de los más vulgares. De literatura es de lo único que puedo hablar.

ERNEST.- Pero ¿es qué hay tanta diferencia entre la literatura y el periodismo?

GILBERT- ¡Oh! Por supuesto. El periodismo es ilegible y la literatura no se lee. ¿Qué quiere que le diga más? Y en cuanto a su afirmación de que los griegos no eran buenos críticos de arte, me parece absurda. Precisamente los griegos eran una nación de auténticos críticos de arte.

ERNEST.- ¿En serio?

GILBERT.- Sí. Se trataba de una nación de auténticos críticos. Pero no quiero destruir el cuadro, tan exquisitamente inexacto que ha trazado usted de las relaciones entre el artista heleno y la intelectualidad de la época; describir con precisión lo que no sucedió nunca es, no solamente tarea del historiador, sino también un privilegio inalienable para cualquier hombre culto y con talento. Deseo aún menos disertar sabiamente: la conversación erudita es la pose del ignorante o la ocupación del hombre mentalmente desocupado. En cuanto a eso que la gente llama "conversación moralizadora", constituye simplemente el necio método a través del cual los filántropos, más necios todavía, intentan desarmar el justo rencor de las clases criminales. No, déjeme usted interpretar algún frenético fragmento de Dvorak. Las pálidas figuras del tapiz nos sonríen y el sueño envuelve los pesados párpados de mi Narciso de bronce. No es momento de que discutamos nada en serio. Ya sé que vivimos en un siglo en el que tan sólo se toma en serio a los necios, y vivo con el terror de no ser incomprendido. No haga usted que me rebaje hasta el punto de hacer que le suministre datos útiles. La educación es algo admirable; pero conviene recordar de vez en cuando que nada de lo que vale la pena

de ser conocido puede enseñarse. Por entre las cortinas la luna se me figura como una moneda de plata recortada. Las estrellas, en derredor, son como un enjambre de doradas abejas. El cenit es un duro zafiro cóncavo. Salgamos afuera. El pensamiento es maravilloso; pero la aventura y el misterio son más maravillosos todavía. Podríamos encontrarnos al príncipe Florizel de Bohemia y si no oiremos decir a la bella Cubana que es pura apariencia. ERNEST- Es usted un auténtico despótico. Insisto en que discuta conmigo esta cuestión. Ha dicho usted que los griegos eran una nación de auténticos críticos de arte. ¿Hay en su legado algo de crítica?

GILBERT.- Queridísimo Ernest, aunque no hubiese llegado hasta nosotros ningún fragmento de crítica de arte de los tiempos helenos, no por eso sería menos cierto que los griegos fueron una nación de buenos críticos y que ellos fueron quienes la inventaron, como el resto de críticas. ¿Qué es lo que por encima de todo debemos a los griegos? Pues eso precisamente, el espíritu crítico. Y este espíritu que ellos ejercían sobre cuestiones religiosas, científicas, éticas, metafísicas, políticas y educativas, la emplearon después para cuestiones de arte, y realmente nos han legado sobre las dos artes más elevadas, sobre las más exquisitas, el más perfecto sistema de crítica que jamás ha existido.

ERNEST.- ¿A qué dos artes elevadas se refiere usted?

GILBERT.- A la Vida y a la Literatura; la Vida y su más fiel representación. Los principios sobre la Vida, tales como los establecieron los griegos, no podemos aplicarlos en un siglo tan corrompido en el que imperan los falsos ideales. Sus principios sobre el arte y sobre la literatura son con frecuencia tan sutiles que nos es muy difícil llegar a comprenderlos. Reconociendo que el arte más perfecto es el que refleja con mayor plenitud al hombre en toda su infinita variedad, elaboraron la crítica del lenguaje considerado bajo su aspecto puramente material y la llevaron hasta un punto al que no podríamos alcanzar, ni tan siquiera aproximarnos, con nuestro sistema de acentuación enfáticamente racional o emotivo, estudiando, por ejemplo, los movimientos métricos de la prosa, tan científicamente como un músico moderno estudia la armonía y el contrapunto, y no necesito decirle con un instinto estético mucho más afinado. Y como siempre, tenían razón. Desde la aparición de la imprenta y la patética y triste evolución de la costumbre de leer entre las clases media y baja de este país, hay en literatura cierta tendencia a dirigirse más a los ojos y menos al oído, sentido este último que en arte literario puro debía siempre procurarse satisfacer sin apartarse nunca de sus "leyes" de voluptuosidad. Es más, incluso la obra de mister Walter Pater, el mejor maestro, sin duda, de la prosa inglesa contemporánea, se semeja con frecuencia mucho más a

un trozo de mosaico que a un trozo de música: parece faltarle aquí y allá la verdadera vida rítmica de las palabras, la bella libertad y la riqueza de efectos que esa vida rítmica produce. Hemos hecho, en suma, del arte de escribir un modo determinado de composición, y lo entendemos como una forma de dibujo minucioso y preciso. Los griegos consideraban el arte de escribir como un medio de contar, sólo eso. Su prueba era siempre la palabra "hablada" en sus relaciones musicales y métricas. La voz era el agente intermediario, y el oído, el crítico. He pensado a veces que la historia de la ceguera de Homero ha podido muy bien ser en realidad tan sólo un mito artístico, creado en tiempos de crítica, para recordarnos, no sólo que un gran poeta es siempre un vidente cuyos ojos corporales ven menos que los del alma, sino que es también un auténtico trovador, que crea su poema con música, repitiendo cada verso las veces que sean necesarias, hasta captar el secreto de su melodía, profiriendo en la oscuridad palabras aladas de luz. Sea como fuere, su ceguera fue la ocasión, si no la causa, de que el gran poeta inglés se comprometiera con ese movimiento majestuoso y ese sonoro esplendor de sus últimos versos. Milton dejó de escribir para ponerse a cantar. ¿Quién se atrevería a comparar las cadencias de Comus con las del Sansón Agonistes, o con las de El Paraíso perdido, o de El Paraíso encontrado? Al quedarse ciego compuso, como todos debieron hacer, solamente con su propia voz; y así el caramillo y la zampoña de los primeros tiempos llegaron a ser ese órgano potente de múltiples registros, cuya rica y sonora música posee la riqueza del verso homérico, pero no en cambio su ligereza, constituyendo la única herencia imperecedera y eterna de la literatura inglesa, pasando de siglo en siglo con solemnidad, porque domina al tiempo, y durará tanto como ellos en su forma inmortal. Desde luego, escribir ha hecho mucho daño a los escritores. Hay que volver a los orígenes de la voz. Que sea esta nuestra pauta, y quizá entonces lleguemos a ser capaces de apreciar las sutilezas de la crítica de arte griega. Hoy no es posible hacer tal cosa. A veces cuando he escrito una página de prosa que considero con modestia como absolutamente irreprochable, se me ocurre una idea terrible: pienso que soy quizá culpable, que he sido acaso lo bastante afeminado y lo bastante inmoral para emplear movimientos trocalcos y tribráquicos, crimen por el cual un crítico sabio del siglo de Augusto censura con justísima severidad al brillante, aunque algo paradójico, Hegesias. Siento un escalofrío cuando pienso en ello, y me pregunto si el admirable resultado ético de la prosa de ese escritor fascinante que, con su espíritu de despreocupada generosidad hacia la parte inculta de nuestra nación, proclamó la monstruosa doctrina de que la conducta representa las tres cuartas partes de la vida, quedará algún día aniquilada al descubrir que los "peones" no habían sido medidos correctamente.

ERNEST.- ¡Bah! Ya no habla usted en serio.

GILBERT.- ¿Y cómo podría hacerlo ante una afirmación con tono grave de que los griegos no eran buenos críticos de arte? Puedo admitir que se diga que el genio constructor de los griegos se perdió en la crítica, pero no que la raza a la cual debemos el espíritu crítico no lo haya ejercitado. No querrá usted que le haga un resumen de la crítica de arte en Grecia desde Plutón hasta Plotino. La noche es demasiado encantadora para eso, y si la luna nos oyese cubriría su faz con más cenizas aún. Recordemos tan sólo una obrita perfecta de crítica estética, la Poética, de Aristóteles. No está escrita con finura; se compone quizá únicamente de notas tomadas para una conferencia sobre el arte o de fragmentos aislados destinados a formar parte de otro libro más importante. No es su forma lo importante, sino su concepción general. La acción del arte sobre la ética, su trascendencia para la cultura y el desarrollo del espíritu y su papel en la formación del carácter, habían sido definidos ya antes por Platón; pero en esa obra vemos el arte considerado desde el punto de vista estético y no sólo moral. Platón había tratado, desde luego, numerosos temas artísticos, tales como la importancia de la unidad en una obra de arte, la necesidad del tono y de la armonía, el valor estético de las apariencias, las relaciones entre las artes plásticas y el mundo exterior y entre la ficción y la historia. Quizá fue el primero en remover en el alma humana ese deseo, aún insatisfecho, de saber qué lazo une a la Belleza con la Verdad, y el lugar de lo Bello en el orden moral e intelectual del Cosmos. Los problemas del idealismo y del realismo que él sitúa en la esfera metafísica de la existencia abstracta pueden parecer allí estériles; pero llévelos al ámbito artístico, y los encontrará siempre vivos y llenos de significación. Acaso Platón esté destinado a sobrevivir como crítico de la Belleza, y puede que, cambiando el nombre de la esfera en que se mueven sus especulaciones, descubriésemos una nueva filosofía. Pero Aristóteles, como Goethe, se ocupaba del arte tratando lo primero de sus manifestaciones concretas; se fija, por ejemplo, en la tragedia, y examina la materia utilizada por ésta, que es el lenguaje; su método, que es la acción; las condiciones en las cuales se revela, que son las representaciones teatrales; su estructura lógica, que es la intriga, y su fin estético, que es evocar el sentimiento de la belleza realizada por medio de las pasiones, la piedad y el miedo. Tal purificación, y espiritualización de la Naturaleza, es, como observó muy bien Goethe, esencialmente estética y no ética, como Lessing creía. Aristóteles analiza a priori esa impresión que produce la obra de arte, busca su origen, ve cómo nace. Como fisiólogo y psicólogo, sabe que la salud de una función reside en su energía. Sentirse capaz de experimentar una pasión y no darse cuenta de ello, es resignarse al ser incompleto y limitado.

El espectáculo imitado de la vida que ofrece la tragedia preserva al corazón de muchos "gérmenes peligrosos", y presentando móviles elevados y nobles en el juego de las emociones, purifica al hombre y lo espiritualizar y no sólo lo espiritualiza, sino que lo inicia en nobles sentimientos que hubiera él podido ignorar siempre. Esto no es, naturalmente, más que un simple bosquejo del libro. Pero ya ve usted qué bella crítica de arte nos ofrece. ¿Quién sino un griego podría haber llevado a cabo un análisis del arte semejante? Después de haberlo leído, ya no nos sorprendemos de que Alejandría se consagrara tan enteramente a la crítica de arte y que los espíritus cultos de la época hayan examinado todas las cuestiones de estilo y de género, discutiendo tanto sobre las grandes escuelas académicas de pintura como, por ejemplo, la de Sicione, que se esforzaba en mantener las dignas tradiciones de la moda antigua, o sobre las escuelas realistas e impresionistas, que querían reproducir la vida real, o sobre los principios del idealismo en el retrato, o sobre el valor de la forma ética en una época tan moderna como la suya, o también sobre los temas que pueden convenir adecuadamente al artista. E incluso temo que los temperamentos inartísticos de aquel tiempo se hayan ocupado también en literatura y de arte, porque las acusaciones de plagio eran infinitas, y semejantes acusaciones emanan o de los labios finos y exangües de la impotencia, o de las bocazas grotescas de los que, no poseyendo nada suyo, se imaginan que pasarán por ricos gritando que les han robado. Y le aseguro, mi querido Ernest, que los griegos charlaban sobre los pintores tanto como se hace hoy día, que tenían sus galerías particulares y sus exposiciones de pago, sus corporaciones de artes y oficios, sus movimientos prerrafaelistas, y realistas, que daban preciositas conferencias y escribían ensayos sobre el arte y que tenían sus historiadores de arte, sus arqueólogos, etc. Es más, hasta los directores de teatros llevaban consigo en sus giras a sus críticos dramáticos y les pagaban cantidades escandalosas para que redactasen reseñas elogiosas. En fin: todo lo moderno que tenemos hoy se lo debemos a los griegos; y todo lo que es anacrónico, a la Edad Media. Los griegos han sido quienes nos han legado todo nuestro sistema de crítica de arte; y podemos apreciar la delicadeza de su instinto por el hecho de que el arte que criticaban con el mayor cuidado era, repito, el lenguaje. Porque la materia que emplean los pintores y los escultores es pobre comparada con las palabras. Las palabras no sólo poseen una música tan dulce como la de la viola y el laúd, colores tan ricos y vivos como los que nos hacen adorables los lienzos de los venecianos o de los españoles, y una forma plástica tan cierta y segura como la que se revela en el mármol o en el bronce, sino que sólo ellas poseen el pensamiento, la pasión y la espiritualidad. Aunque los griegos no hubieran hecho más que la crítica del lenguaje, no por eso dejarían de ser los más grandes

críticos de arte del mundo; pues conocer los principios del arte supremo es conocer también los principios del resto de las artes. Pero ahora veo que la luna se oculta detrás de una nube color azufre. Fuera de una rojiza melena agitada, brilla como un ojo de león. Usted no desea que le hable de Luciano y de Longinos, de Quintiliano y de Dionisio, de Plinio, y de Frontón, y de Pausanias, y de todos los que en el mundo antiguo escribieron o hablaron sobre el arte. Pero no debe asustarse. Estoy cansado de mi carrera por el abismo sombrío y estúpido de los hechos. Tan sólo me queda la efímera voluptuosidad de un nuevo cigarrillo. Estos poseen, al menos, el encanto de dejarlo a uno insatisfecho.

ERNEST.- Tenga; pruebe uno de estos, que son muy buenos.

Me llegan directamente de El Cairo. Lo único para lo que sirven estos agregados nuestros de la Embajada es para proveer a sus amigos de buen tabaco. Y como la luna se ha escondido, hablemos un poco más. Estoy dispuesto a admitir que estaba equivocado en lo que he dicho de los griegos. Fueron, como usted ha demostrado, una nación de críticos de arte. Debo admitirlo y lo siento por ellos. Ya que la facultad creadora es superior a la facultad de crítica, y no pueden ni compararse.

GILBERT- La oposición entre ambas es puramente arbitraria. Cualquier creación artística sin espíritu crítico es indigna de ese nombre. Hablaba usted hace un momento de ese fino espíritu de elección y de ese delicado instinto de selección con el cual el artista crea la vida para nosotros y le da una perfección momentánea. Pues bien: ese espíritu de elección, ese tacto sutil de emisión, no es otra cosa que la facultad crítica bajo uno de sus aspectos más característicos, y quien no posee esa facultad crítica no puede crear nada en arte. Arnold decía que la literatura es en realidad la crítica de la vida, definición, de forma quizá no muy afortunada, pero que muestra hasta qué punto reconocía la importancia del elemento crítico en toda obra de arte.

ERNEST.- Debería haber dicho que los grandes artistas trabajan de forma inconsciente, que eran "más sabios de lo que sabían", como creo que hace notar Emerson en alguna parte. GILBERT.- Ni hablar, Ernest. No es así. Toda bella cración artística es consciente y reflexiva. Ningún poeta, al menos ningún gran poeta, canta porque deba cantar. Un gran poeta canta porque quiere cantar. Así es, y así ha sido, y así será siempre. A veces pensamos que las voces que resonaron en la aurora de la poesía eran más sencillas, más vigorosas y más naturales que las nuestras, y que el universo, tal como lo contemplaban y lo recorrían los poetas de entonces podía, merced a una virtud poética especial, convertirse en canto sin sufrir casi modificación. En nuestros días la nieve cubre el Olimpo, y sus laderas escarpadas son

yermas y heladas; pero en otro tiempo, según nuestro sueño, los blancos pies de las musas rozaban el rocío matinal de las anémonas, y Apolo venía de noche a cantar a los pastores en el valle. Pero no hacemos con esto sino atribuir a otras edades lo que deseamos o creemos desear para la nuestra. Nuestro sentido histórico está desorientado. Todo siglo que produce poesía, por alejado que sea, es por eso mismo un siglo artificial, y la obra que nos parece más natural y más sencilla de su época es siempre el rezo. Créame, mi querido Ernest, "no hay arte dotado de belleza sin conciencia de sí mismo", y la conciencia de sí mismo y el espíritu crítico son una sola cosa.

ERNEST.- Comprendo lo que quiere usted decir. Hay mucho de verdad en ello. Pero reconocerá usted, sin duda, que los grandes poemas del mundo antiguo, los poemas primitivos, anónimos, colectivos, fueron el resultado de la imaginación de razas más bien que de la imaginación individual.

GILBERT.- No cuando se convirtieron en poesía ni cuando recibieron una bella forma. Porque no hay arte sin estilo, no hay estilo sin unidad, y la unidad pertenece al individuo. Evidentemente, Homero utilizó viejas narraciones y antiguas baladas, lo mismo que Shakespeare eligió crónicas, obras de teatro y novelas como elementos de trabajo; pero estas cosas sólo fueron la materia en bruto de su obra. Las tomó y las modeló en cantos, Las hizo suyas porque las revistió de belleza. Fueron construidas con música, "y de esta manera, sin intención de construir nada, quedaron construidas para la eternidad". Cuanto más se estudia la vida y la literatura, mi querido amigo, más hondamente se siente que, detrás de todo lo que es maravilloso, está el individuo, y que no es el momento el que hace al hombre, sino el hombre el que define su época. Realmente, prefiero pensar que cada mito, cada leyenda que nos asombra su origen: en el terror, en la fantasía de una tribu o de una nación, fueron en realidad creados por un solo espíritu. El número, singularmente restringido, de los mitos, me parece confirmar esta opinión. Pero no nos extraviemos en la mitología comparada. Quedémonos en la crítica. Lo que quiero demostrar es esto. Una época sin crítica es una época en la que el arte no existe, o bien permanece inmóvil, hierático, y se limita a la reproducción de tipos consagrados. Hay épocas en que la crítica no aportó nada en absoluto; el espíritu humano estaba demasiado preocupado en poner en orden sus tesoros, separar el oro de la plata y la plata del plomo, contar las joyas y dar nombres a las diferentes clases de perlas. En cambio, cualquier época creadora tuvo que ser forzosamente también crítica. Porque es la facultad crítica la que inventa formas nuevas. La creación tiende a repetirse. Al instinto crítico se debe toda nueva escuela que surge, cada nuevo molde que el arte encuentra preparado y a mano.

Ni una sola forma empleada ahora por el arte proviene de otro lugar que no sea del espíritu crítico de Alejandría, donde esas formas fueron inventadas y perfeccionadas. Cito a Alejandría, no sólo porque fue allí donde el espíritu griego se hizo más consciente y acabó por fenecer en el escepticismo y la teología, sino porque Roma elegía sus modelos en aquella ciudad y no en Atenas, y porque, gracias a la supervivencia en dicha ciudad de la lengua latina, pudo sobrevivir la cultura intelectual. Cuando la literatura griega se difundió por Europa en el Renacimiento, el terreno le había sido ya de alguna manera allanado. Pero, prescindiendo de los detalles históricos, que son siempre fastidiosos y generalmente inexactos, digamos únicamente que las diversas formas de arte nacieron del espíritu crítico griego. Le debemos la poesía épica y lírica, todo el drama en cada uno de sus géneros, entre ellos el satírico, el idílico, la novela romántica, la novela de aventuras, la crónica, el ensayo, el discurso, el diálogo, la conferencia (ésta quizá no deberíamos perdonársela) y el epigrama de esta palabra. Le debemos, en definitiva, todo, excepto el soneto, respecto al cual podrían encontrarse curiosos paralelos, como "ritmo de pensamiento", en la antología, el periodismo americano (con respecto al cual no podría encontrarse paralelo en ninguna parte), y la balada en falso dialecto escocés, de la cual ha querido hacer recientemente uno de nuestros más laboriosos escritores la base de un esfuerzo unánime y final que elevara a la categoría de románticos a todos nuestros poetas de segundo orden. Cada escuela que surge nueva grita desde su aparición contra la crítica que se hace de ella, cuando es precisamente a la facultad crítica a quien debe su origen. El puro instinto creador no invoca, sino recrea. ERNEST.- Usted habla de la crítica como de una parte esencial del espíritu creador, y ahora comparto totalmente su teoría. Pero ¿qué piensa de la crítica al margen de la creación? Tengo la penosa costumbre de leer revistas, y me parece que la crítica moderna, en general, es bastante mediocre.

GILBERT.- Ocurre lo mismo con la mayoría de las obras creadoras que se hacen ahora. La mediocridad juzga a la mediocridad y la incompetencia aplaude a su hermana gemela; tal es el espectáculo que la actividad artística inglesa nos ofrece de cuando en cuando. Sin embargo, me siento un poco injusto en esta ocasión. Casi siempre, los críticos (hablo, naturalmente, de la clase más elevada, de los que escriben en los periódicos de dos reales) saben más que los artistas responsables de las obras que los primeros deben analizar. Lo cual era de esperar, pues la crítica requiere mucha más cultura que la creación en sí.

ERNEST.- ¿Lo cree de veras?

GILBERT.- Claro que sí. Todo el mundo es capaz de escribir una novela en tres tomos. Basta para ello una completa ignorancia de la vida y de la literatura. La dificultad con que deben, a lo que imagino, tropezar los analistas, es la de sostenerse a cierto nivel, la de mantener un ideal. Donde no hay estilo no hay idea. Los pobres críticos se ven probablemente reducidos a ser los reporteros de la policía correccional de la literatura, los cronistas de los delitos habituales de los criminales del arte. Se ha dicho muchas veces que no leen en absoluto las obras que tienen que criticar. Es cierto, o, por lo menos, debería serlo. Si las leyesen, se convertirían en unos misántropos empedernidos, O, utilizando una frase de una de las más encantadoras estudiantas de Newnham, "unos misóginos impertinentes para el resto de su vida". Y, además, no es necesario. Para conocer el origen y la calidad de un vino es inútil beber el tonel entero. Se puede decir fácilmente en media hora si un libro es bueno o no vale nada. Basta, incluso, con diez minutos, si se posee el instinto de la forma, ¿Para qué perderse en un libro estúpido? Se cata, y ya es bastante, más que bastante. Sé que hay muchos trabajadores honrados, tanto en pintura como en literatura, totalmente contrarios a la crítica. Tienen razón. Sus obras carecen de toda relación intelectual con su época. No nos aportan ningún elemento novedoso de placer ni nos sugieren ningún nuevo impulso de pensamiento, de pasión o de belleza. No merece la pena hablar de ellas. Deben relegarse en el olvido más profundo.

ERNEST.- No me mal interprete, querido amigo; pero creo que se deja usted llevar demasiado por su pasión hacia la crítica. Ya que, después de todo, debe admitir que es mucho más difícil hacer algo que luego hablar de ello.

GILBERT.- ¿Más difícil hacer algo que hablar de ello? ¡Todo lo contrario! Incurre usted en un grave error. Es infinitamente más difícil hablar de una cosa que hacerla. Es más, la vida moderna es un claro reflejo de esto que le digo: cualquiera puede hacer historia. En cambio, sólo un gran hombre puede escribirla. No hay ninguna forma de acción o de emoción que no compartamos con los animales que nos son inferiores. Únicamente por la palabra nos hallamos por encima de ellos, o nos elevamos, entre los hombres, unos sobre otros, únicamente, por el lenguaje, que es la causa y no la consecuencia del pensamiento. La acción siempre es fácil, y cuando se presenta a nosotros bajo su forma más grave, por ser la más continua, es decir, bajo la del trabajo real, se convierte simplemente en el refugio de la gente que no tiene nada absolutamente que hacer. No, Ernest; no hable usted de la acción. Es una cosa ciega, sometida a influencias exteriores, movida por un impulso cuya naturaleza desconoce ella. Es una cosa esencialmente incompleta, puesto que está limitada por el azar y

desconoce su destino y jamás está de acuerdo con su finalidad. Su origen es la falta de imaginación. Se trata del último recurso para aquellos que no saben fantasear.

ERNEST.- Querido Gilbert, usted trata al mundo como si fuese una bola de cristal. Lo retiene en su mano y lo vuelca después para satisfacer así a su fantasía despótica. Lo único que está haciendo es reescribir lo que ya está escrito.

GILBERT.- Este es nuestro único deber con la historia. Y por cierto, no es de las menores tareas reservadas al espíritu crítico. Cuando descubramos las leyes científicas que rigen la vida, entenderemos por qué el hombre de acción se ilusiona mucho más que el soñador. Éste no conoce ni el origen de sus actos ni sus consecuencias. En el campo donde creyó haber sembrado espinos hacemos nuestra vendimia, y la higuera que él plantó por complacernos es estéril como el cardo y encima, mucho más amarga. La Humanidad siempre ha enccontrado su camino porque desconocía el rumbo.

ERNEST- Entonces, ¿cree que en la esfera de la acción, una ilusión es un fin consciente?

GILBERT.- Peor aún. Si viviéramos lo suficiente para ver las consecuencias de nuestras actuaciones, podría suceder que los que se llaman buenos se vieran afligidos por un pesado remordimiento, y que los tachados de malos por el mundo gozarían de una noble alegría. Cada pequeña cosa que hacemos pasa después a la gran máquina de la vida que puede moler nuestras virtudes en inútil polvo o transformar nuestros pecados en elementos de una nueva civilización más maravillosa que ninguna de las precedentes. Pero los hombres son esclavos de las palabras. Se alzan iracundos contra el materialismo, como ellos lo llaman, olvidando que no ha habido progreso material que no haya espiritualizado al mundo, y que ha habido muy pocos, si los hubo, despertares espirituales que no hayan malgastado las facultades del mundo en estériles esperanzas en aspiraciones infecundas y en creencias vacías y entorpecedoras. Lo que se denomina pecado es un elemento esencial del progreso. Sin él, el mundo se estancaría, perdería la juventud y el colorido. Con su curiosidad, el pecado aumenta la experiencia de la raza. Al intensificar el individualismo nos salva de la monotonía del "tipo". Su repulsa de las nociones corrientes sobre la moralidad le hace poseer la más elevada moral. En cuanto a las virtudes, ¿qué son realmente? La Naturaleza (según Renán) apenas se ocupa de la castidad, y es quizá al oprobio de la Magdalena, y no a su pureza en símisina, a lo que deben las Lucrecias de la vida moderna su irreprochabilídad. La caridad, como han tenido que reconocer incluso aquellos para quienes constituye casi por entero su religión, la caridad crea una multitud de males. La existencia misma de la conciencia. Esa facultad de que habla tanto la gente y de la que se siente tan ciegamente orgullosa, es un signo de nuestro

desarrollo imperfecto. Para que seamos realmente buenos es preciso que se confunda con el instinto. La abnegación es, sencillamente un método con el cual el hombre detiene su marcha. El sacrificio de sí mismo es una supervivencia de las mutilaciones de los salvajes, una parte de ese antiguo culto al dolor que desempeñó un papel tan terrible en la historia del mundo, y que incluso hoy día hace víctimas, pues posee altares todavía.

¡Las virtudes! ¿Quién sabe lo que son en realidad? No lo sabernos ni usted, ni yo, ni nadie. Castigamos al criminal por vanidad nuestra, porque, si le pemitiésemos vivir, podría enseñarnos lo que hemos conseguido con su crimen. El santo va hacia el martirio para conservar su paz interior. De esta foma se libra de la horripilante visión, más tarde, de los frutos de su siembra.

ERNEST.-Querido Gilbert, su tono es demasiado áspero. Volvamos al terreno de la literatura, que es más agradable. ¿Qué estaba usted diciendo? ¿Que era más difícil hablar de algo que hacerlo?

GILBERT (Tras una pausa.).- Sí; creo que se trata de una verdad muy sencilla. Ahora verá usted cómo tengo razón. El hombre, cuando actúa, no es más que una marioneta. Cuando describe es un poeta. Todo el secreto consiste en eso. Era fácil, en las llanuras arenosas de Ilión, la ciudad azotada por los vientos, lanzar con el arco pintado la flecha cortada, o asestar contra el escudo de piel y cobre color llama el largo venablo de mango de fresno. Era fácil para la reina adúltera desplegar tapices de Tiro ante su señor, y cuando estaba tendido en su baño de mármol, arrojar sobre él la redecilla de púrpura y ordenar a su amante juvenil que apuñalase, atravesando la malla, aquel corazón que debería haberse partido en Aulide. Para la propia Antígona, a quien esperaba la Muerte para desposarse con ella, era fácil pasar entre el aire corrompido, a mediodía; subir la montaña y cubrir con tierra bienhechora el triste cadáver abandonado a la intemperie. Pero qué debemos pensar de los que escribieron sobre todo esto, dándoles vida, inmortalizándoles? ¿No son más grandes que los hombres y las mujeres a quienes cantaron? "Héctor, tan gentil caballero, ha muerto"; y Luciano nos dice cómo en la oscuridad del otro mundo vio Mempo el cráneo blancuzco de Helena y se asombró de que por tan vil despojo hubiesen muerto todos aquellos apuestos varones, de cotas de malla, y aquellas bellas ciudades quedaran derruidas. Sin embargo, todos los días la hija de Leda, parecida a un cisne, sale a las torres almenadas y contempla abajo la marea de la guerra. Los soldados de barba gris se maravillan de su belleza; ella permanece erguida junto al rey. Su amante está tendido en su estancia de marfil pintado. Bruñe su delicada armadura y peina el penacho escarlata. Su esposo va de tienda en tienda con un escudero y un paje. Puede

ella ver su brillante cabellera y oír o creer oír su voz fría y clara. En el patio de honor, abajo, el hijo de Príamo se pone su coraza de bronce; los blancos brazos de Andrómaca rodean su cuello; deja él su casco en el suelo para no asustar a su hijito. Detrás de las cortinas bordadas de su tienda está sentado Aquiles, con vestiduras perfumadas, en tanto que el amigo de su alma, con su armadura de oro y plata, se dispone a partir al combate. De un cofre curiosamente tallado, traído por su madre Tetis a bordo de su navío, el señor de los Mirmidones saca el cáliz místico que no han rozado nunca labios humanos; lo limpia con azufre y agua pura, y, después de lavadas sus manos, llena de vino negro su copa pulimentada y vierte sobre el suelo la sangre espesa de la viña en honor de aquel a quien adoran unos profetas descalzos en Dodona, y le suplica, sabiendo que sus ruegos son inútiles, y que de manos de dos caballeros troyanos, Euforbo, el hijo de Pantea, cuyos bucles están atados con redecilla de oro, y el hijo de Príamo, debe recibir la muerte Patroclo, corazón de león, el camarada de los camaradas. ¿Fantasmas? ¿Héroes de niebla y de ilusión? ¿Sombras en un canto? No, son auténticos seres. ¡La acción! ¿Qué es en realidad la acción? Muere en el preciso instante en que su energía se pone en juego. Es una baja concesión al hecho. El mundo lo hace el poeta para el que sueña.

ERNEST.- Ahora, escuchándole, me parece muy razonable esto que dice...

GILBERT.- Claro que lo es. Sobre la ciudadela de Troya, que se deshace en polvo, reposa el lagarto como un objeto de bronce verdoso. El búho anida en el palacio de Príamo. Por la llanura desierta vagan el pastor y el cabrero con sus rebaños; y sobre el mar oleaginoso, color vino, como le llama Homero, por allí donde vinieron las grandes galeras griegas de proas de cobre y se alinearon en un círculo deslumbrante, el solitario pescador de atún se sienta en su barcaza y vigila los corchos de su red, que se balancean. Sin embargo, todas las mañanas las puertas de la ciudad son abiertas violentamente, y los guerreros a pie o en carros tirados por caballos, van al combate y se mofan de sus cobardes enemigos escondidos tras de sus máscaras de hierro. Durante todo el día el combate prosigue furioso, y cuando llega la noche brillan las antorchas junto alas tiendas y el farol arde en la sala. Los que viven en mármol o en lienzo no conocen de la vida más que un solo instante exquisito, eterno, es cierto, en su esplendor, pero reducido a una sola nota de pasión o a un solo aspecto de calma. Aquellos que el poeta revive sienten toda clase de emociones: alegría, terror, amos- y también desesperación, placer y sufrimiento. Las estaciones van y vienen ante ellos en alegre o triste cortejo, con pies ágiles corno alas o pesados como plomo; los años pasan ante ellos así mismo. Tienen su juventud y su madurez, son niños y se hacen viejos. Siempre es la aurora

para Santa Elena, tal como la vio Veronés en su ventana. Los ángeles le traen el símbolo del dolor de Dios en el aire tranquilo de la mañana. La fresca brisa matutina alza los tinos cabellos de oro sobre su frente. En aquella pequeña colina, cerca de Florencia, donde se tienden los enamorados del Giorgione, es siempre el solsticio de mediodía; de mediodía al que han enlanguidecido tanto los soles estivales, que la esbelta muchacha desnuda apenas si puede sumergir en la cisterna de mármol la redonda esfera de vidrio claro, y que los afilados dedos del tocador de laúd reposan perezosamente sobre las cuerdas...

Es siempre el atardecer para las ninfas danzarinas que Corot coloca en libertad entre los álamos plateados de Francia; en un eterno crepúsculo se mueven esas finas y claras figuras, cuyos blancos pies tiemblan y parecen no tocar la hierba mojada de rocío... Sin embargo, aquellos que viven en la epopeya, el drama o la novela, ven en el curso de los meses laborables crecer y menguar las lunas juveniles, y contemplan la noche desde el crepúsculo hasta la estrella matutina, y desde el alba a la puesta del sol, el día cambiante con todo su oro y toda su sombra. Para ellos, como para nosotros, las flores se abren y se marchitan, y la Tierra, esa diosa de verdosas trenzas, como la llama Coleridge, cambia continuamente de vestidos para gustarles. En la estatua se concentra un instante preciso de perfección. La imagen pintada sobre el lienzo carece de algún elemento espiritual de crecimiento o de mutación: si desconocen la muerte es porque saben poco de la vida, porque los secretos de la vida y de la muerte pertenecen únicamente a aquellos a quienes afecta el terrible paso del tiempo y que poseen no sólo el pasado, sino el futuro, y pueden elevarse o caer desde un pasado de gloria o de oprobio. El movimiento, este problema de las artes visibles, tan sólo la literatura es capaz de resolverlo. Sólo ella puede mostrar el cuerpo moviéndose y el alma agitándose.

ERNEST.- Ya; creo comprender ahora sus palabras. Pero entonces es evidente que cuanto más enaltezca usted al artista creador, más menosprecia al crítico.

GILBERT.- No veo por qué.

ERNEST.- Sí, porque todo lo máximo que nos puede dar es el eco de una música rica, el frágil reflejo de una figura de brillantes contornos. Puede ser cierto, como usted ha dicho, que la vida no es más que un caos; que sus mártires son viles y sus sacrificios innobles; quizá la función de la Literatura es crear, utilizando como "basto material" la verdadera existencia, un mundo nuevo, que será más maravilloso, más duradero y más cierto que el mundo real, ese que contemplan los ojos del vulgo y con el cual intentan alcanzar su perfección las naturalezas vulgares. Pero es indudable que ese nuevo mundo creado por el espíritu y la mano

de un gran artista será una cosa tan completa y tan perfecta, que el crítico no tendrá nada que hacer en él. Comprendo ahora perfectamente, e incluso admito de buena gana, que es mucho más difícil hablar de una cosa que hacerla. Pero me parece que esta máxima sana y sensata, tan halagadora para nuestros sentimientos y que debiera ser adoptada como emblema por las academias literarias del mundo entero, sólo es aplicable a las relaciones entre el arte y la vida, y no a las de la crítica y el arte.

GILBERT.- ¡Pero si la crítica es un arte igual! Y de la misma manera que la creación artística implica el funcionamiento de la facultad crítica, sin la cual no podría decirse que existe, la crítica es también creadora en el más alto sentido de la palabra. La crítica es creadora e independiente al propio tiempo.

ERNEST.- ¿Qué entiende usted por independiente?

GILBERT.- Pues eso mismo. La crítica no debe ser juzgada bajo un solo modelo de imitación o de semejanza, como tampoco debe serlo la obra de un poeta o de un escultor. La crítica ocupa la misma posición con respecto a la obra de arte que critica, que el artista con respecto al mundo visible de la forma y del color, o al mundo invisible de la pasión y del pensamiento. Ni siquiera precisa de los materiales más bellos para ser perfecta. Cualquier cosa puede serle útil para ello. Y de la misma manera que Gustave Flaubert pudo crear una obra maestra, de estilo clásico, con los amores más primitivos y sentimentales de la bobalicona esposa de un farmacéutico del sucio villorrio de Yonville-l'Abbaye, cerca de Ruán, con asuntos de poca o de nula importancia, como los cuadros de la Royal Academy actuales o antiguos, los poemas de mister Lewis Morris, las novelas de George Ohnet o los dramas de mister Arthur Jones, el verdadero crítico puede, si se empeña, dirigir o malgastar así su facultad contemplativa, producir una obra perfecta desde el punto de vista de la belleza y del instinto y llena de una sutil inteligencia. ¿Por qué no podría ser? La tontería es siempre una tentación irresistible para el esplendor, y la estupidez es la Bestia Triomphans, que tienta a la sabiduría a salir de su cueva. Para un artista tan creador como el crítico, ¿qué importa el tema? Pues ni más ni menos que para un novelista o un pintor. Al igual que ellos, cualquier motivo es bueno. La dificultad estriba en la manera de tratarlos. Todo posee en sí sugestión y atractivo.

ERNEST.- Pero ¿está convencido de que la crítica es un arte realmente creador?

GILBERT- Deme usted una razón por la que deba pensar que no es así. Trabaja con una materia prima y le da una nueva y deliciosa forma. ¿Qué otra cosa puede decirse de la poesía? Yo definiría realmente la crítica diciendo que se trata de una creación dentro de otra creación.

Porque, así como los grandes artistas, desde Romero y Esquilo a Shakespeare y Keats, no tomaron sus temas directamente de la vida, sino que los buscaron en la mitología, la leyenda y los antiguos cuentos, el crítico parte de materiales que otros han purificado, por decirlo así, para él, y que poseen ya además la forma imaginativa y el color. Más aún: la crítica suprema, por ser la forma más pura de impresión personal, a mi juicio, en su género, es, a su manera, más creadora que la creación porque tienes menos relación con un modelo cualquiera exterior a ella misma y es, en realidad, su propia razón de existencia, y, como afirmaban los griegos, un fin por y para ella misma. En realidad, jamás se encuentra aprisionada por las cadenas de la verosimilitud. Esas viles consideraciones de probabilidad, esa cobarde concesión a los fastidiosos ensayos de la vida doméstica o pública, no la afectan nunca. Pueden afectar a la ficción e incluso a la historia, pero no a algo tan elevado como es el alma, totalmente invulnerable.

ERNEST.- ¿Ha dicho el alma?

GILBERT.- Sí. Porque la crítica elevada es, en realidad, el relato de un alma. Es más fascinante que la Historia, porque tan sólo trata de ella misma. Es más tractiva que la Filosofía, porque su tema es concreto y no abstracto, real y no vago. Es la única forma civilizada de autobiografía, porque se ocupa no de los acontecimientos, sino de los pensamientos de la vida de un ser; no de las contingencias de la vida física, sino de las pasiones imaginativas y de los estados superiores de la inteligencia. Me parece siempre divertida la necia vanidad de esos escritores y artistas que corren en nuestros días, que se imaginan que la función primordial del crítico es la de parlotear sobre sus obras, que son sumamente mediocres. Lo mejor que puede decirse del arte creador moderno en general es que es un poco menos vulgar que la realidad, y así el crítico, con su sentido sutil de distinción y su delicada elegancia, preferirá mirar en el espejo de plata, o a través del velo tejido, y apartará sus ojos del caos tumultuoso de la existencia real, aunque el espejo está empañado y el velo roto. Su verdadera finalidad es la de escribir sus propias impresiones. Para él se pintan los cuadros, se escriben los libros y se esculpen los mármoles y se forja el hierro.

ERNEST.-Tengo la impresión de haber oído antes otra teoría de la crítica.

GILBERT.- Sí; de alguien cuya graciosa memoria reverenciamos todos y cuya flauta pastoril encantó con su melodía a Proserpina, la hizo abandonar sus campiñas sicilianas y agitar, no en vano, con sus blancos pies, las primaveras de Cumnor, ha dicho que la finalidad de la crítica consiste en ver el "objeto" como es en realidad. Pero es este un error gravísimo. La crítica, en su forma elevada, es esencialmente subjetiva e intenta revelar su propio secreto

y no el secreto ajeno. Porque la crítica suprema se ocupa del arte no como expresión, sino como emoción pura.

ERNEST.- ;Y cree que es así en realidad?

GILBERT.-Claro que sí. ¿A quién le preocupa saber si las opiniones de Ruskin sobre Turner son justas o no? ¿Qué más da? Esa prosa recia y majestuosa, tan apasionada y ardiente, tan noble, tan elocuente, tan rica en su sabia armonía, tan segura y tan infalible en sus mejores momentos, en la elección sutil de la palabra y del epíteto, es una obra de arte tan grande, por lo menos, como esas maravillosas puestas de sol que palidecen o se convierten en polvo sobre sus lienzos podridos de la Mational Gallery; más grande acaso pudiera decirse, no sólo porque su belleza equivalente es más duradera, sino a causa de la mayor variedad de sus evocaciones; un alma habla al alma en esas líneas de larga cadencia, no sólo a través de la forma y el color, que tan plenamente poseen, sino con una elocuencia intelectual y emocionante, con una elevada pasión y un pensamiento más elevado aún, con una agudeza imaginativa y persiguiendo un fin poético. Es más grande, creo yo, de igual modo que la literatura es más grande que cualquier otro arte. ¿A quién le preocupa que mister Pater haya incluido en el retrato de Monna Lisa elementos que no había soñado Leonardo? Puede que el pintor no haya sido más que el esclavo de una sonrisa arcaica, como algunos han creído; pero cada vez que paso por las frescas galerías de Louvre y me detengo frente a esta figura extraña "sentada en su asiento de mármol, en medio de aquel círculo de rocas fantásticas, como bañada por una turbia claridad submarina", me digo en voz baja: "Es más remota que las rocas que la circundan; como el vampiro, que por haber muerto varias veces, conoce los secretos del más allá, se ha sumergido en aguas profundas y conserva a su alrededor la luz indecisa de esos parajes; ha vendido extraños tejidos con mercaderes orientales; fue, corno Leda, madre de Helena de Troya, y como Santa Ana, madre de María; y todo eso le importó tan poco como la melodía de las liras y de la flauta; y sobrevive tan sólo en la delicadeza de los rasgos cambiantes y en cierto tono de los párpados y de las manos." Y yo digo a mis amigos: "El ser que de forma tan extraña surgió de las aguas reproduce el deseo del hombre durante miles años", y ellos me responden: " En esa cabeza se hallan concentrados todos los fines del Universo, y por eso sus párpados aparecen como exhaustos." De esta manera, la pintura llega a ser, bajo nuestra mirada, más bella de lo que es en realidad y nos revela un secreto que ella misma desconoce, y la música de la prosa mística es tan dulce para nuestros oídos como la del flautista que prestó a los labios de la Gioconda esas curvas sutiles y envenenadas. ¿Le gustaría usted saber lo que respondería Leonardo si alguien hubiera dicho

de su cuadro que "todos los pensamientos y toda la experiencia del Universo habían grabado y modelado allí, con toda su fuerza, para afinar y hacer expresiva la forma exterior, la animalidad griega, la lujuria romana, el ensueño de la Edad Media con su ambiente espiritualista y sus amores imaginativos, el retorno del mundo pagano, los pecados de los Borgias"? Habría contestado, probablemente: "No he tenido semejantes intenciones. Sólo me han preocupado ciertas combinaciones de líneas y de masas, y también nuevas y artísticas armonías en verde azul." Por eso mismo la crítica que he citado es la más elevada; ve a la obra de arte como punto de partida para una nueva creación. No se limita (supongámoslo al menos por el momento) a descubrir la intención real del artista y a aceptarla como definitiva. Y la razón está de su parte en este caso, porque el sentido de toda bella cosa creada está tanto, cuando menos, en el alma de quien la contempla como en el alma que la creó. E incluso es más bien el espectador quien presta a la cosa bella sus innumerables significados y nos la hace maravillosa, poniéndola en nuevas relaciones con la época, hasta el punto de que llega a ser una parte esencial de nuestras vidas y un símbolo de lo que deseamos con insistencia o quizá de lo que después de haber deseado tememos lograr. Cuanto más estudio, amigo Ernest, más claro veo que la belleza de las artes visibles, como la belleza de la música no es más que una impresión, y que el exceso de intención intelectual por parte del artista puede devaluarla y en muchos casos, incluso puede destruirla. Porque, una vez terminada la obra, ésta adquiere vida propia, y puede expresar una cosa muy distinta de la que debía significar en un principio. Con frecuencia, escuchando la obertura de Tannhauser, me parece que veo realmente al bello caballero en su marcha ligera sobre la hierba florida y que oigo la voz de Venus llamándolo desde el fondo de su gruta. Pero otras veces me habla de mil cosas diferentes, de mí mismo quizá y de mi propia vida, o de la vida de personas que uno amó y que se cansó de amar, o de pasiones que el hombre ha conocido y que ignora y por eso busca. Esta noche puede llenarnos de ese Amour de l l`imposible que sobrecoge como una locura a tantos seres que creen vivir tranquilos y al abrigo del mal y que de repente se encuentran intoxicados por el veneno del deseo ilimitado y que en esa persecución infinita de lo inaprehensible desfallecen, tropiezan y se desploman. Mañana, como la música de que nos hablan Aristóteles y Platón, la noble música doria de los griegos puede ejercer una función curativa y "poner el alma en armonía con todo lo justo". Y lo que es cierto en la música, es igualmente válido para todas las artes. La Belleza posee tantos significados como estados de ánimo tiene el hombre. La Belleza es el símbolo de los símbolos. La Belleza lo revela todo, porque no expresa nada. Cuando aparece ante nosotros, nos muestra con ardientes colores todo el Universo.

Librodot

ERNEST.- Pero ¿una obra como ésta es crítica realmente?

GILBERT.- Es de una crítica elevadísima porque se ocupa no sólo de la obra de arte individual, sino de la Belleza misma,

y colma de maravilla una forma que el artista puede haber dejado vacía o incomprendida, o sólo entendida en parte.

ERNEST.- Entonces, ¿insistes en que la crítica elevada es más creadora que la creación misma, y el fin principal del crítico es contemplar el objeto tal como "no es" en realidad? Es esta su teoría, ¿me equivoco?

GILBERT.- No te equivocas. El crítico simplemente usa la obra de arte para sugerirle otra obra nueva o personal, que no tiene por qué guardar una idéntica semejanza con la que critica. La única característica de una cosa bella es que se puede poner en ella todo cuanto uno quiera; y la Belleza, que da a la creación su elemento universal y estético, hace del crítico, a su vez, un creador y murmura mil cosas diferentes que no estaban en el espíritu del que modeló la estatua, pintó el lienzo o grabó la piedra preciosa. Los que no comprenden ni la naturaleza de la crítica superior ni el encanto del arte elevado, dicen a veces que los cuadros sobre los que el crítico gusta de escribir pertenecen a la esfera anecdótica de la pintura, o representan escenas tomadas de la Literatura o de la Historia. Y esto es inexacto. Las pinturas de ese género son, en realidad, demasiado transparentes a la comprensión humana. Pertenecen a la ilustración, e incluso desde este punto de vista son imperfectas, porque en lugar de espolear la imaginación la aprisionan dentro de límites clautrofábicos. Porque el dominio del pintor, como ya he indicado, difiere mucho del del poeta. A este último le pertenece la vida en su absoluta totalidad: no sólo la belleza que ven los hombres, sino la que oyen; no sólo la gracia momentánea de la forma o la fugaz alegría del color, sino toda la esfera de la sensación, el ciclo completo del pensamiento. El pintor está encerrado dentro de tales límites que no puede mostrarnos el misterio del alma más que a través de la carcel del cuerpo; ni puede manejar ideas más que a través de imágenes vulgares, ni tratar la psicología sino mediante sus físicos parecidos. Y, además, ¡con qué falta de mesura nos pide que aceptemos el turbante desgarrado del Moro por la noble cólera de Orelo, o a un viejo decrépito bajo una tormenta por la locura salvaje del rey Lear! Parece, sin embargo, que nada puede detenerlo. Muchos de nuestros pintores ingleses, ya veteranos, malgastan su maquiavélica existencia en cazar furtivamente en el coto de los poetas y echan a perder sus motivos tratándolos con torpeza, intentando realizar por medio de la forma visible o el color la maravilla de lo que es invisible, el esplendor de lo que no se ve. Y, como es natural, sus

cuadros son insoportables. Han rebajado las artes visibles a la categoría de artes fáciles de comprender, y las cosas fáciles de comprender son las únicas que no valen la pena de contemplarse. No digo que el poeta y el pintor no puedan tratar un mismo asunto. Lo han hecho y lo harán siempre. Pero, en tanto que el poeta puede ser, a su elección, pictórico o no, el pintor debe serlo siempre. Porque un pintor está limitado, no por lo que contempla en la Naturaleza, sino por lo que puede reflejar en su lienzo. Por eso, mi querido Ernest, cuadros de ese género no fascinarán nunca al verdadero crítico. Se apartará de ellos para ir a esos otros que lo hacen meditar, soñar, imaginar, a las obras que poseen la sutil cualidad, la sugestión, y que incluso parecen contener en ellas una evasión hacia un mundo más amplio. Dícese a veces que la tragedia de la vida de un artista es que no pueda realizar su ideal. Pero la verdadera tragedia que acecha a tantos artistas es que realizan demasiado íntegramente su ideal. Porque el ideal así realizado pierde su belleza, su misterio y no constituye más que un nuevo punto de partida hacia un ideal distinto. Por eso la música es el tipo perfecto del arte. La música no puede decir nunca su último secreto. Y esta es igualmente la explicación del valor de los límites en arte. El escultor huye del color imitativo y el pintor de las dimensiones reales de la forma, porque tales sacrificios evitan una representación demasiado precisa de lo real, que sería una simple imitación o una realización demasiado definida del ideal, que sería demasiado puramente intelectual. Gracias a su estado incompleto, el arte se hace completo en belleza; no se dirige ni a la facultad de reconocer ni a la razón, sino sólo al sentido estético, que, aceptando a la una y a la otra como etapas de comprensión, las subordina a una pura impresión sintética de la obra de arte en su conjunto, y tomando todos los elementos extraños de emoción, que la obra de arte puede poseer, utiliza su complejidad como medio de añadir una armonía más rica a la última impresión. Ya ve usted, pues, cómo el crítico esteta rechaza esos modos de arte evidente que no tienen más que una cosa que decir y que habiéndole dicho, se quedan mudos y estériles; prefiere aquellos que le son sugeridos por el ensueño o por un determinado estado de ánimo; su belleza imaginativa permite que todas las interpretaciones sean ciertas y que ninguna sea definitiva. Indudablemente, la obra creadora del crítico se parecerá a la obra que le haya incitado a crear; pero esta semejanza será como la que existe, no entre la Naturaleza y el espejo que el paisajista le ofrece obligadamente, sino entre la Naturaleza y la obra del artista decorador. De igual modo que en los tapices sin flores de Persia, el tulipán y el rosal florecen, sin embargo, para placer de los ojos y resultan encantadores, aunque no estén reproducidos en formas y líneas visibles, aunque la perla y la púrpura de las caracoles marinas se repitan en la iglesia veneciana de San Marcos; así como

Librodot

la bóveda de la impresionante capilla de Rávena resplandece con el oro, el verde y los zafiros de la cola del pavo real, a pesar de que los pájaros de Juno no se posen allí, de igual modo el crítico reproduce la obra sobre la cual escribe de una manera que no es nunca imitativa y cuyo encanto consiste, en parte, en esa repulsa de su semejanza; nos muestra así, no sólo el sentido, sino también el misterio de la Belleza, y transformando cada arte en literatura, resuelve de una vez para siempre el problema de la unidad del arte. Pero veo que es hora de cenar. Después de que discutamos sobre el chambertín y los hortelanos, pasaremos a la cuestión del crítico visto como un intérprete.

ERNEST.- ¡Ah! ¿Entonces está admitiendo que en ocasiones puede permitirse a los críticos que vean las cosas tal y como son en la realidad?

GILBERT.- No lo sé ciertamente. Quizá lo admita con el estómago algo más lleno. Durante la cena uno es más fácilmente influenciable.

SEGUNDA PARTE

Con algunas observaciones sobre la importancia de que todo merece ser discutido Los mismos personajes y escena.

ERNEST.- Los hortelanos me parecen deliciosos y el chambertín, perfecto. Pero ahora vayamos de nuevo a nuestro discutido tema. ¿En qué punto nos detuvimos?

GILBERT.- ¡Ah! ¿De veras le apetece? La conversación debe abarcar todos los puntos y no concentrarse en algo tan concreto. Hablemos de La indignación moral, sus causas y su tratamiento, tema sobre el cual pienso escribir. O de La supervivencia de Tersites, tal como nos la revelan los diarios cómicos ingleses, o podemos conversar sobre muchos otros temas.

ERNEST.- De ninguna manera; deseo discutir sobre el crítico y la crítica. Según usted, la crítica elevada trata al Arte como un medio de impresión, y no de expresión, y que por consiguiente, resulta creadora e independiente a la vez; es, en suma, un arte por sí misma, un arte que tiene la misma relación con la obra creadora que ésta con el mundo visible de la forma y del color o con el mundo invisible del pensamiento y de la pasión. Entonces, respóndame: ¿en ocasiones, no será el crítico un intérprete de verdad?

GILBERT.- Desde luego; puede serlo cuando le plazca. Puede pasar de su impresión sintética y de conjunto de una obra en particular a un análisis o una exposición de la obra misma, y en esta esfera inferior, como ya he demostrado, hay muchas cosas deliciosas que decir y que hacer. Su finalidad, sin embargo, no será siempre la de explicar la obra de arte. Intentará más bien concentrar su misterio, levantar alrededor de ella y de su autor esa niebla prodigiosa, dilecta de los dioses y de sus adoradores también. Las gentes vulgares se sienten "increíblemente cómodas en Sión". Pretenden pasearse del brazo de los poetas y tienen un modo dulzón y necio de decir: "¿De qué sirve conocer lo que se ha escrito sobre Shakespeare y Milton? Leamos sus obras y sus poemas y será suficiente." Pero apreciar a Milton, como observaba el último rector de Lincoln, es la recompensa de una profunda erudición. I' quien desee comprender realmente a Shakespeare, debe comprender primero las relaciones que tuvo él con el Renacimiento y la Reforma, con el siglo de Isabel y con el de jacobo; debe serle familiar la historia de la lucha entre las viejas formas clásicas y el nuevo espíritu romántico, entre la escuela de Sidney ", de Daniel de johnson y las de Marlowe y del hijo de éste, más grande que el propio Shakespeare; debe conocer los materiales de que disponía Shakespeare y su manera de utilizarlos, las condiciones de las representaciones teatrales en los siglos XVI y XVII, las ventajas o los obstáculos que aquéllas ofrecían en cuanto a libertad; la crítica literaria del tiempo de Shakespeare, sus fines, sus maneras y sus reglas; debe estudiar la lengua inglesa en su progreso y el verso libre y rimado en sus diversas evoluciones; tiene que

estudiar el drama griego y la relación que guardan el arte del creador de Agamenón y el del creador de Macbeth; en resumidas cuentas: deberá ser capaz de relacionar el Londres isabelino con la Atenas de Pericles y deducir el lugar que ocupó en realidad Shakespeare en la historia del drama a escala europea y también universal. El crítico será realmente un intérprete, pero no tratará el arte corno una esfinge, expresándose a través de enigmas, y cuyo fútil secreto puede adivinar y revelar un hombre con los pies heridos y que desconoce hasta su nombre; le considerará más bien como una divinidad, y su misión será la de hacer más profundo su misterio y más maravillosa su majestad. Y entonces, querido amigo, sucede esto tan extraño: el crítico será realmente un intérprete, pero no en el sentido de repetir bajo otra forma un mensaje confiado a sus labios; porque así como el arte de un país adquiere, solamente por contacto con el arte de países extranjero, esa vida propia e independiente que llamamos nacionalidad, de igual manera, por una curiosa inversión, sólo intensificando su propia personalidad, el crítico puede interpretar la personalidad artística de los demás, y cuanto más entra la suya en la interpretación, más verosímil, satisfactoria, convincente y auténtica resulta dicha interpretación.

ERNEST.- Pues yo pensaba que su personalidad suponía un filtro perturbador de su creación.

GILBERT.- En absoluto; es, al contrario, un elemento revelador. Si uno tiene la intención de comprender a los demás, debe antes intensificar su propia personalidad.

ERNEST.- ¿Y cuáles son los resultados?

GILBERT.- Eso se lo demostraré mediante ejemplos concretos. A mí me parece que en primer lugar, el crítico literario figura, como quien posee el horizonte más amplio, la visión más abierta y los materiales más nobles posibles; pero cada arte tiene su crítico, que, por decirlo de algún modo, tiene asignado. El actor es el crítico del drama. Muestra la obra del poeta de una forma nueva y conforme a un método especial. Se adueña de la palabra escrita y su modo de representar; su gesto y su voz se convierten en medios de revelación. El cantante o el tocador de laúd y de viola es el crítico de la música. El grabador de un cuadro despoja a la pintura de su brillante colorido, pero nos muestra, con el empleo de una nueva materia, las auténticas calidades de sus tonalidades, sus matices y sus valores, las relaciones de sus masas, y llega a ser así, a su manera, un crítico, porque el crítico es el que nos muestra una obra de arte bajo una forma distinta de la de la obra misma, y el empleo de nuevos materiales constituye un elemento tanto de crítica como de creación. La escultura también tiene un crítico adjudicado, que puede ser o un cincelador de piedras finas, como en tiempos de los

griegos, o algún pintor que, como Mantegna, quiso reproducir sobre el lienzo la belleza de la línea plástica y la sinfónico majestad de su cortejo en bajorrelieve. Y en el caso de todos esos críticos de arte creadores, la personalidad es absolutamente esencial a toda interpretación exacta. Pocas cosas hay más claras. Cuando Rubinstein ejecuta la Sonata apassionata, de Beethoven, nos da no sólo a Beethoven, sino también a él mismo, y así nos da a Beethoven de un modo completo, reinterpretado por una rica naturaleza artística, vivificado y espléndido, gracias a una nueva e intensa personalidad. Cuando un gran actor representa obras de Shakespeare, pasamos por idéntica experiencia. Su individualidad se convierte en una parte esencial de la interpretación. Se dice a veces que los actores nos presentan unos Hamlets suyos y no de Shakespeare, y este error (porque lo es) ha sido repetido, siento decirlo, por ese encantador y gracioso escritor que ha abandonado recientemente el tumulto de la literatura por la calma de la Cámara de los Comunes; me refiero al autor de Obiter Dicta. En realidad, el Hamlet de Shakespeare no existe. Si Hamlet posee un carácter, propio de una obra de arte, posee a la vez toda la oscuridad propia de la vida. Hay tantos Hamlets como melancolías, en este mundo.

ERNEST.- ¿Hamlets y melancolías existen en igual número?

GILBERT.- Sí. Y de la misma manera que el arte nace de la personalidad, a ella sólo puede ser revelado, y de este encuentro nace la verdadera crítica interpretativa.

ERNEST.-Así que el crítico, visto como intérprete, ¿da y presta proporcionalmente a lo que recibe y pide?

GILBERT.- Sabrá adaptar la obra de arte que interpreta a cada época, nos recordará constantemente que las obras de arte maestras son entes con vida, e incluso los únicos entes vivos de verdad. Lo sentirá tan intensamente, que, sin duda, a medida que progrese la civilización y que estemos organizados más elevadamente, lo más escogido de cada época, los espíritus críticos y cautos se interesarán cada vez menos por la vida real e intentarán obtener impresiones de aquello que haya sido tocado por el Arte anteriormente. Porque la vida es terriblemente defectuosa desde el punto de vista de la forma; sus catástrofes hieren injustamente y sin motivos. Hay un error grotesco en sus comedias, y sus tragedias tienden a la farsa. Uno resulta herido al acercárselo. Todo dura: para siempre, demasiado tiempo, o no lo suficiente.

ERINEST.- ¡Mísera vida! ¡Mísera vida humana! Entonces, ¿no se siente usted conmovido por esas lágrimas que, según el poeta romano, forman parte de la esencia misma?

GILSERT.- Lo que realmente temo es que me conmuevan demasiado. Porque cuando se contempla retrospectivamente una vida que fue en su momento muy intensa, llena de frescas emociones, que conoció tales goces y tales éxitos, todo eso parece no ser más que un sueño, un espejismo. ¿Cuáles son las cosas irreales, sino las pasiones que nos abrasaron en otro tiempo como fuego? ¿Qué son las cosas increíbles sino aquellas en las que creímos fervientemente? ¿Qué son las cosas inverosímiles sino aquellas que hicimos? No, querido amigo; la vida nos engaña con sombras como un manipulador de marionetas. Le pedimos placer. Y ella nos lo da, añadiéndole, a guisa de cortejo, la amargura y el desengaño. Sentimos alguna noble pena que creemos va a prestar a nuestros días la purpúrea solemnidad de la tragedia; pero se aleja de nosotros y la sustituyen cosas menos nobles y nos encontramos en alguna gris y vacía aurora o en una velada silenciosa, contemplando con un asombro insensible, con un triste corazón de piedra, ¡aquella trenza dorada que con tanto frenesí besamos en el pasado!

ERNEST- Entonces, ¿estás diciendo que la vida es una estafa?

GILBERT- Artísticamente, totalmente. Y la razón principal de esto es la que da a la vida su sórdida seguridad: el hecho de que no pueda experimentarse nunca por dos veces la misma emoción. ¡Qué diferente el mundo del arte! Detrás de usted, querido amigo, en un estante de esa librería, puede ver La Divina Comedia. Sé que si abro ese volumen por cierto lugar odiaré ferozmente a alguien que no me ha ofendido jamás, o amaré con adoración a alguien a quien no veré jamás. No existe ningún estado de ánimo, ninguna pasión que el Arte no pueda expresarnos, y aquellos de nosotros que han descubierto su secreto pueden hacer constar por anticipado los resultados de sus experiencias. Podemos elegir nuestro día y señalar nuestra hora. Podemos decirnos: "Mañana, al rayar el alba, nos pasearemos con el grave Virgilio por el sombrío valle de la muerte." Y, en efecto, el amanecer nos sorprende en el bosque oscuro, junto al poeta de Mantua. Franqueada la puerta de la leyenda, fatal a la esperanza, contemplamos con alegría o tristeza el horror de otro mundo. Los hipócritas pasan con caras pintadas y cogullas de plomo dorado. Por entre los vientos que sin cesar los arrastran, los lascivos nos miran, y vemos a los herejes desgarrando carnes y al glotón castigado por su propia gula. Rompemos ramas secas del árbol que hay en el bosquecillo de las arpías, y cada rama, venenosa y de tono lívido, mana ante nuestros ojos una sangre roja mientras lanza estridentes chillidos. Ulises nos habla por un cuerno de fuego, y en el momento en que el gran Gibelino se incorpora en su ataúd de llamas, el orgullo que triunfa de la tortura de ese lecho se hace nuestro por un instante. Por el aire agitado y rojo vuelan los que mancharon el

mundo con la belleza de sus pecados, y enfermo, ignominioso, hidrópico, con el cuerpo hinchado, semejante a un monstruoso laúd, yace, Adán de Brescia, el falsario, suplicándonos que escuchemos sus lamentos. Paramos, y con sus labios secos y entreabiertos nos cuenta cómo sueña, día y noche, con arroyos de agua clara que corren por las verdes colinas de Casente. Sinón, el griego mentiroso de Troya, sigue burlándose de él. Le pega en la cara y discuten. Fascinados ante su oprobio, paramos al lado, hasta que Virgilio nos reprende y nos aparta de la escena, llevándonos a la ciudad de unos gigantes guarnecidos de torres, donde el gran Nemrod sopla en su cuerno. Nos esperan aventuras terribles y nos dirigimos hacia ellas bajo la túnica de Dante y con su propio corazón. Después de cruzar los pantanos del Estigia, Argenti nada hasta la barca por entre olas fangosas. Nos llama y no le escuchamos. Sentimos alegría al verle tan agónico, y Virgilio nos alaba por nuestro amargo desdén. Pisamos el helado cristal del Cocito, donde se encuentran sumergidos los traidores, formando pajas del mismo cristal. Nuestro pie tropieza con la cabeza de Bocco. No nos dice su nombre y arrancamos puñados de pelos de su cabeza, que sigue aullando. Alberico nos pide de rodillas que rompamos el hielo que cubre su cara, a fin de que pueda llorar un poco, y así desahogarse. Nosotros se lo prometemos; y cuando ha terminado su doloroso relato, faltamos a nuestra palabra y lo abandonamos; tal crueldad es cortés, porque ¡no hay nadie más vil que el que siente misericordia por un condenado de Dios! En las mandíbulas de Lucifer vemos al hombre que vendió a Cristo, y en ellas también a los hombres que asesinaron a César. Y salimos temblando, para contemplar de nuevo las estrellas. En el Purgatorio el aire es más libre, y la sagrada montaña se levanta en la pura luz del día. Allí está la paz para nosotros, y para aquellos que moraron una temporada hay también allí paz, aunque pasen ante nosotros Madonna Pía, pálida por el veneno de las Maremmas, e Ismena, envuelta aún por la tristeza de la tierra. Una tras otra, las sombras nos hacen compartir su arrepentimiento o su alegría. Aquel a quien el duelo de su vida enseñó a beber el dulce ajenjo del dolor, nos habla de Nella, rezando en su lecho solitario, y de labios de Buonconte escuchamos cómo una sola lágrima puede salvar del demonio a un pecador moribundo. Sordello, aquel noble y desdeñoso lombardo, nos mira desde lejos semejante a un león echado. Al saber que Virgilio es uno de los ciudadanos de Mantua, se arroja a su cuello, y cuando reconoce en él al cantor de Rotna cae ante sus pies. En aquel valle, cuya hierba y cuyas flores son más bellas que la esmeralda hendida y la madera de Oriente, y más brillantes que la grana y la plata, cantan aquellos que fueron reyes en el mundo; pero los labios de Rodolfo de Habsburgo no se conmueven al escuchar la melodía de los otros, mientras Felipe de Francia se golpea el

Librodot

pecho, y Enrique de Inglaterra, sentado, se encuentra solo. Seguimos subiendo aquella infinita escalera maravillosa y las estrellas se agrandan, el canto de los reyes languidece y llegarnos por fin a los siete árboles dorados y al jardín del Paraíso terrenal. En un carro arrastrado por un grifo, aparece alguien con la frente coronada de laurel, alguien velado de blanco, atablado con un manto de color verde y un vestido rojo intenso. La antigua llama se despierta en nosotros. Nuestra sangre corre a gran velocidad por pulsaciones terribles. La reconocemos. Se trata de Beatriz, la mujer adorada. El hielo que envolvía nuestro corazón se quiebra. Derramamos lágrimas de angustia y caemos con la frente sobre la tierra, porque sabemos que hemos pecado. Una vez purificados, después de haber hecho penitencia, beber en la fuente del Leteo, y bañarnos en la de Eunoe, la dueña y señora de nuestra alma nos eleva hacia el Paraíso Celestial. Desde esa eterna perla, que no es otra que la luna, el rostro de Piccarda Donati se vuelve hacia nosotros. Su belleza nos turba un instante, y cuando, como una cosa que cae a través del agua, desaparece ella, seguimos mirando y rastreamos su paso con ardiente mirada. El dulce planeta Venus está repleto de amantes. Cunizza, la hermana de Ezzelin la dueña del corazón de Sordello, está allí, y Folco, el cantor apasionado de la Provenza, a quien su dolor por la bella Azalais impulsó a abandonar el mundo, y la cortesana cananea, cuya alma fue la primera rescatada por Cristo. Joaquín de Flore habita en el Sol, y también en el Sol, Tomás de Aquino narra la historia de San Francisco, y Buenaventura, la historia de Santo Domingo. A través de los rubíes llameantes de Marte se acerca a Cacciaguida. Cuenta la historia de la flecha que dispara el arco del desterrado, el sabor salado que tiene el pan ajeno y lo costosas que son de subir las escaleras de una casa que no es la propia. En Saturno, las almas no cantan, y ni siquiera la que nos hace guía osa sonreír. En una escala dorada, las llamas se levantan y caen. Y, finalmente, contemplamos la gloria de la Rosa Mística. Beatriz fija sus ojos en la faz de Dios para no apartarlos de ella nunca más. Nos conceden la visión bienaventurada; conocemos ese Amor que mueve al sol y al resto de estrellas. Sí; podemos retrasar la Tierra unas seiscientas vueltas y formar un todo con el gran florentino, quedarnos de rodillas en el mismo altar, compartiendo su éxtasis y también su desprecio. Y sí, cansados de la antigüedad, sentimos el deseo de comprender nuestra época en toda su laxitud y en todo su pecado, ¿no hay libros capaces de hacernos vivir en una hora más que la vida en veinte años de penas y miserias? Al alcance de la mano tiene usted un pequeño volumen encuadernado en piel verde Nilo, sembrado de nenúfares dorados y curtido en duro marfil. Era el libro predilecto de Gautier, la obra maestra de Baudelaire. Ábralo usted en ese Madrigal triste, que así dice:

¿Qué me importa que seas discreta? Sé bella y sé triste... y usted se sentirá adorador de la tristeza como no lo fue nunca de la alegría. Continúe en el poema del hombre que se tortura a sí mismo, deje que su música sutil se deslice en su cerebro, coloreando sus pensamientos, y será usted por un momento semejante al autor de esos versos, no sólo por un momento, sino durante muchas noches en claro, a la luz de la luna, y durante días y días estériles y sin sol, una desesperación que no es la suya vivirá en usted y la miseria de otro le roerá el corazón. Lea todo el libro, deje que revele a su alma uno solo de sus secretos, y su alma sentirá ansias de saber más y se alimentará de miel envenenada y querrá arrepentirse de extraños crímenes que no cometió y expiar terribles placeres que no ha conocido jamás. Y luego, cuando esté usted hastiado de esas flores del mal, vuélvase hacia las flores que crecen en el jardín de Perdita y mójese la frente calenturienta en sus cálices húmedos de rocío, y que su gracia adorable cure y reanime su alma. O despierte de su tumba olvidada a Meleagro, el dulce sitio, y pida al amante de Heliodora que ejecute alguna música, porque él posee también flores en su canto, rojos capullos de granadas, lirios con aroma a mirra, narcisos, jacintos azul oscuro y mejoranas y sinuosos ojos de buey. Le era grato ese olor que al anochecer baja de los campos de habas y también el oloroso nardo sirio y el fresco y verde tomillo y las encantadoras campanillas. Los pies de su amada, al pasear por el jardín, eran como lirios sobre lirios; sus labios eran más suaves que los pétalos de las adormideras soporíferas, más suaves que las violetas e igual de perfumados. El azafrán color de llama subía por la hierba para mirarla. Para ella, el frágil narciso recogía la fresca lluvia, y por ella las anémonas se olvidaban de los vientos de Sicilia que las acariciaban. Y ni el narciso, ni la anémona, ni el azafrán la igualaban en belleza. Cosa extraña este traspaso de emociones. Nosotros sufrimos con la misma intensidad que el poeta y el cantor nos transmite su dolor. Labios muertos nos envían su mensaje y corazones deshechos en polvo pueden contagiarnos su goce. Corremos a besar la boca sangrienta de Fantina y seguimos a Manon Lescaut por todo el Universo. Por fin es nuestra la locura amorosa del Tiríо y el terror de Orestes. No hay pasión que no podamos sentir ni placeres que no podamos gozar y podemos escoger el momento de nuestra iniciación y también el de nuestra libertad. ¡La Vida! ¡La Vida! No recurramos a la vida para triunfar. Viene limitada por las circunstancias, no es lógica en su expresión y carece de esa delicada armonía entre la forma y el espíritu, que tan sólo puede satisfacer a un temperamento creativo y crítico. Hace que paguemos sus mercancías muy caras y compramos el más ínfimo de sus secretos a un precio astronómico y totalmente irrazonable.

ERNEST.- Entonces, ¿tenemos que recurrir al arte para cualquier cosa?

GILBERT.- En todo momento y para todo, porque el Arte jamás nos liará daño. Las lágrimas que vertemos en el teatro representan, típicamente, las emociones exquisitas y estériles que el arte tiene por misión despertar. Lloramos, pero no nos sentimos heridos. Nos afligimos, pero no es amarga nuestra pena. En la vida real del hombre, el dolor, como dice Spinoza en algún sitio, es un paso hacia una perfección menor. Pero el dolor que nos produce el arte nos purifica y nos incita, si me está permitido citar una vez más al gran crítico de arte de los griegos. Por medio del arte y sólo por él podemos lograr nuestra perfección; el arte y solamente el arte nos preserva de los peligros sórdidos de la existencia real. Y esto se debe no sólo a que nada de lo que puede imaginarse es digno de ser realizado (y todo es imaginable), sino también a esa sutil ley que limita las fuerzas emotivas y las fuerzas físicas en extensión y en energía. Podemos sentir hasta cierto grado y nada más. ¿Y qué nos importan en el fondo los placeres con que la vida nos tienta o los dolores con que intenta aniquilar nuestra alma, si el verdadero secreto de la alegría se halla en contemplar las vidas de aquellos que jamás existieron, y que si llora es por la muerte de seres que, como Cordelia y la hija de Brabancio, viven eternamente?

ERNEST.- Espera. Creo que todo lo que usted acaba de decir, querido Gilbert, es inmoral.

GILBERT.- El arte siempre es inmoral.

ERNEST.- ¿Siempre?

GILBERT.- Sí. Porque la emoción por la emoción es la verdadera finalidad del arte, y la emoción por la acción es la finalidad de la vida, y de esta organización tan sumamente práctica de la vida que llamamos sociedad. La sociedad, que es principio y base de la moral, existe simplemente para concentrar la energía humana. Y, al fin de asegurar su propia continuación y una estabilidad, exige de cada uno de nosotros, con indudable justicia, que contribuya con alguna labor productiva al bien público y que trabaje de forma forzada para que se realice la tarea cotidiana. La sociedad perdona casi siempre al criminal; pero jamás al soñador. Las bellas emociones estériles que el arte despierta en nosotros son aborrecibles a sus ojos, y ese horrible ideal social domina con su tiranía tan por completo a las gentes, que con el mayor descaro se acercan a uno en exposiciones privadas y en públicos, preguntando con voz estentórea: "¿Qué está usted haciendo?", la única pregunta que debiera estarle permitida a un ser civilizado es: "¿Qué piensa usted?" Las intenciones de esas personas tan ejemplares, son buenas, sin duda. Quizá por eso mismo son tan insoportables. Pero alguien debiera enseñarles que si la sociedad es del parecer que la contemplación es el peor de los

pecados, para las personas más cultas e instruidas es la única ocupación digna del ser humano.

ERNEST.- ¿Ha dicho la contemplación?

GILBERT.- Sí; eso mismo. Ya le he dicho hace poco que era mucho más difícil hablar de algo que hacerlo. Permítame decirle ahora que no hacer absolutamente nada es lo más

difícil del mundo, lo más difícil y lo más intelectual. Para Platón, apasionado de la sabiduría, esa era la más noble forma de la energía. Para Aristóteles, apasionado de la ciencia, era también la forma más noble de la energía. A ella llevó, por su propio anhelo su santidad, al santo y al místico de la Edad Media.

ERNEST.- Entonces, ¿hemos venido a este mundo para no hacer nada?

GILBERT- El que ha sido elegido viene a este mundo para no hacer nada. La acción es limitada y relativa. Y también condicionada y absoluta es la visión del que descansa y observa, del que recorre un camino solo mientras sueña. Pero nosotros, que hemos nacido al final de esta edad maravillosa, somos demasiado cultos y críticos a la vez, nuestra inteligencia demasiado sutil y también con demasiada tendencia a los placeres exquisitos, para aceptar especulaciones sobre la vida a cambio de la vida misma. Para nosotros, la cittá divina carece de colorido, y la Fruitio Dei, de sentido. La metafísica no satisface nuestros caracteres y el éxtasis religioso está obsoleto. El mundo en el cual el filósofo de la Academia se convierte en "espectador de todos los tiempos y de todas las existencias" no es, en realidad un mundo ideal, sino sirnplemente un mundo de ideas abstractas; al entrar en él nos matan de frío las glaciales matemáticas del pensamiento. Los cursos de la Ciudad de Dios no están ya abiertos para nosotros. Sus puertas están guardadas por la ignorancia, y para transponer sus umbrales hemos de abdicar de todo cuanto hay de más divino en nuestra naturaleza. Ya es bastante con que nuestros padres hayan creído. Han dejado exhausta la facultad de creer de la especie y nos han legado el escepticismo, que tanto los aterraba; si lo hubieran puesto en palabras, no podría vivir en nosotros como pensamiento. No. Ernest, no; no podemos regresar a los santos. Hay mucho que aprender todavía de los pecadores. No podemos apuntar de nuevo a los filósofos y los místicos: nos decarrían. Como sugiere Walter Pater en alguna parte, ¿quién desearía cambiar la curva de un simple pétalo de rosa por ese Ser etéreo y sin forma al que Platón consideraba tan importante? ¿Qué significan para nosotros la Iluminación de Platón, el Abismo Eckhard, la Visión de Bohme, el mismo Cielo monstruoso, tal como fue revelado a los ojos ciegos de Swedenborg? Todo esto tiene menos valor que el amarillo cáliz de un narciso silvestre, menos que la más inferior artes visibles; porque así como la

Naturaleza es la materia que lucha por llegar a ser espíritu, el Arte es el espíritu que se realiza bajo las condiciones de la materia; y por eso, aun en sus más vulgares formas, habla a los sentidos y al espíritu a un mismo tiempo. El temperamento artístico debe repeler siempre lo vago. Los griegos fueron una nación de artistas, porque les fue evitado el sentido de lo infinito. Como Aristóteles, o Goethe después de haber leído a Kant, busquemos lo concreto y únicamente lo concreto nos hará sentir bien.

ERNEST.- Entonces, ¿qué cree que debemos hacer?

GILBERT.- Creo que con el desarrollo del espíritu crítico llegaremos a comprender finalmente, no únicamente nuestras vidas, sino la vida de todos, de la raza, haciéndonos así absolutamente modernos en el auténtico significado de la palabra modernismo. Pues aquel para quien el presente es la única cosa presente, no sabe nada del siglo en que vive. Para comprender el siglo diecinueve, hay que comprender primero los siglos precedentes, los cuales contribuyeron a su formación. Para saber algo de uno mismo, hay que saberlo todo de los demás. No debe existir ningún estado de alma con el que no se pueda simpatizar, ni ningún extinto modo de vida que no pueda volver a la vida de nuevo. ¿Es esto imposible? En mi opinión, no lo es. Al revelarnos el mecanismo absoluto de toda acción, libertándonos así, de la carga entorpecedora de las responsabilidades morales que nos habíamos impuesto, el principio científico del hereditarismo ha llegado a ser, por así decirlo, la garantía de la vida contemplativa. Nos ha revelado que en realidad no somos tan esclavos como cuando intentamos actuar. Nos ha atrapado en la trampa del cazador, ha escrito la profecía de nuestro destino sobre el muro. No podemos verle, como no sea en un espejo que refleje el alma. Es Némesis sin su máscara. Es la última y la más terrible de las Parcas. Es el único de los dioses cuyo verdadero nombre conocemos. Y, sin embargo, mientras que en la esfera de la vida práctica y externa ha despojado a la energía de su libertad y a la actividad de su libre discernimiento, de su elección, en la esfera subjetiva, que es donde el alma actúa, llega a nosotros esa sombra terrible con múltiples dádivas en sus manos: extraños temperamentos y sutiles susceptibilidades, bárbaros ardores y glaciales indiferencias, dones multiformes y complejos de pensamientos contradictorios y de pasiones en pugna consigo mismas. Así, pues, no es nuestra vida la que vivimos, sino la vida de los muertos, y el alma que en nosotros mora no es una simple entidad espiritual, que nos hace personales e individuales, creada para nuestro servicio y que nos invade para goce nuestro. Es algo que habitó en horrendos lugares y tuvo su alojamiento en antiguos sepulcros. Padece innúmeras dolencias y guarda el recuerdo de curiosos pecados. Es más sabia que nosotros y su saber es amargo. Nos llena de

deseos imposibles de realizar y nos hace perseguir lo que sabemos que nos es imposible alcanzar. Hay, sin embargo, mi querido Ernest, una cosa que puede hacer por nosotros. Puede alejarnos de ambientes cuya belleza es vulgar, o cuya innoble fealdad y míseras pretensiones son nocivas al perfeccionamiento de nuestro desarrollo. Puede ayudarnos a evadirnos de nuestro siglo, para irnos a vivir a edades remotas, sin sentirnos extraños allí. Puede enseñarnos a huir de nuestra experiencia y a conocer las de otros seres más grandes que nosotros. El dolor de Leopardi que clama contra la vida llega a hacerse nuestro. Teócrito hace sonar su flauta y reímos con los labios de las ninfas y de los pastores. Cubiertos con la piel de lobo de Pedro Vidal, huimos ante la jauría, y bajo la armadura de Lancelot, abandonamos a caballo el pabellón de la reina; murmuramos el secreto de nuestro amor bajo la capucha de Abelardo, y con las sucias ropas de Willon incluimos en cantos nuestro oprobio. Contemplamos el alba que despunta bajo la mirada de Shelley y la luna se enamora de nuestra tierna edad cuando nos ve vagar con Endimión. La angustia de Atis se hace nuestra, al igual que la débil furia y las nobles penas del Danés. ¿Usted cree que la que nos permite gozar de tan distintas vidas es la fantasía? Sí, es la fantasía, y ésta es algo hereditario. Se trata tan sólo de la experiencia racial concentrada.

ERNEST.- Pero, y el espíritu crítico, ¿qué función tiene aquí?

GILBERT.- El aprender que esta transmisión de las experiencias raciales consigue realizar, sólo puede se perfeccionada por el espíritu crítico, y hasta podría asegurarse que ambas forman las dos partes de un todo. ¿Qué es el verdadero crítico sino aquel que lleva dentro de sí los sueños, las ideas y los sentimientos de infinitas generaciones, para quien ninguna forma del pensamiento es desconocida, ni oscura ninguna emoción? ¿Y cuál es el "hombre culto" auténtico, sino aquel que por medio de una sutil sabiduría y una laboriosa selección ha hecho el instinto consciente e inteligente, y puede separar la obra que posee distinción de la que no la tiene y así, por contacto y comparación, llegar a poseer los secretos de estilo y escuela, escuchar sus voces, comprender sus significados y desarrollar ese espíritu de curiosidad desinteresada que es la verdadera raíz y la verdadera flor de la vida mental y que cuando alcanza así la lucidez intelectual, conociendo "lo mejor de cuanto se sabe y se piensa en el mundo" vive (y no resulta fantástico admitirlo) con los inmortales?... Sí, querido amigo; la vida contemplativa, la vida que tiene por finalidad "ser" y no "hacer", y lo solamente "ser", sino "devenir, transformarse", es la que nos da el espíritu crítico. Los dioses viven así: o meditan sobre su propia perfección, como nos dice Aristóteles, o, según imaginaba Epicuro, observan con ojos serenos de mero espectador la tragicomedia del mundo

que ellos mismos han creado. Podríamos nosotros también vivir como ellos y asistir, con emociones adecuadas, a las escenas diversas que ofrecen el hombre y la Naturaleza, Podríamos espiritualizarnos, apartándonos de la acción, y llegar a ser perfectos repudiando toda energía. Muchas veces he pensado que Browning sintió algo parecido. Shakespeare lanza a Hamlet a la vida activa y le hace cumplir su misión por medio del esfuerzo. Browning pudo haber creado un Hamlet carente de significación. Hizo el espíritu el protagonista de la tragedia de la vida y consideró la acción como el solo elemento no dramático de una obra. Desde la elevada torre del Pensamiento podemos contemplar el Universo. Tranquilo, siendo un centro para sí mismo, completo el crítico, esteta contempla la vida, y ninguna flecha lanzada al azar puede penetrar por las junturas de su armadura. PI, por lo menos, está a salvo. Ha descubierto cómo vivir. ¿Es inmoral vivir de esta manera? Sí; todas cualquier arte es inmoral, excepto esas formas inferiores de arte sensual o didáctico cuyo objeto es excitar a la acción, buena o mala. Y la acción, cualquiera que sea, pertenece a la ética. La finalidad del arte consiste simplemente en crear estados de alma. ¿Un género de vida tal carece de aplicaciones prácticas? ¡Ah! ¡Es más difícil ser "impráctico" de lo que se imaginan los ignorantes filisteos! Desgraciadamente para Inglaterra, no hay país en el mundo que tenga tanta necesidad de gente impráctica como el nuestro. Entre nosotros el pensamiento está degradado por su constante asociación con lo práctico. ¿Quiénes de los que se agitan en el esfuerzo y el tumulto de la existencia real, político alborotador, socialista vocinglero o pobre sacerdote de mente estrecha, cegado por los sufrimientos de esa insignificante parte de esta sociedad, en la que él mismo ha fijado su residencia, pueden considerarse capaces de expresar un juicio inteligente y desinteresado sobre cualquier cosa concreta? Cualquier profesión entraña un prejuicio. La necesidad de abrirse paso nos obliga a ser partidistas. Y vivimos en una época en que el pueblo carece de una educación, y tiene demasiado trabajo, un pueblo sumamente trabajador que se ha vuelto estúpido. Y aunque sea duro admitir esto: creo que se merece este destino. El medio seguro de no saber nada de la vida es procurar ser útil.

ERNEST.- Qué doctrina tan sumamente encantadora!

GILBERT.- No sé si es encantadora; pero lo que es seguro, es que es cierta. El anhelo por mejorar a los demás origina una abundante cosecha de pedantes, y este no es el menor de sus males. El presumido ofrece un estudio psicológico realmente interesante, y aunque, de todas las poses, la de moralista sea la peor, tener una pose ya es algo. Es un reconocimiento formal de la importancia de tratar la vida desde un punto de vista definido y racional. La Simpatía Humanitaria, que lucha contra la Naturaleza, asegurando la supervivencia del fracaso, puede

hacer que el hombre sabio desprecie esas virtudes tan accesibles para él. El economista político la vitupera, porque coloca en un mismo plano al imprevisor y al previsor, despojando así a la vida del incentivo más poderoso, por el ser más sórdido. Pero, a los ojos del pensador, el verdadero daño causado por esa simpatía emotiva está en que limita el saber y entonces nos impide solucionar los problemas sociales. Intentamos ahora retrasar la crisis que está por llegar, "la revolución inminente", como la llaman mis amigos los fabianistas, por medio de dádivas y de limosnas. Pues bien: cuando llegue esa revolución o esa crisis, seremos impotentes para defendernos, porque no sabremos nada. Así, pues, Ernest, no nos engañemos.

Inglaterra no será nunca civilizada mientras no anexione la Utopía a sus dominios. Podría cambiar ventajosamente alguna de sus colonias por tan hermosa comarca. Necesitamos gentes imprácticas que vean más allá del momento y piensen más allá de la época. Los que intentan guiar al pueblo sólo pueden lograrlo siguiendo al populacho. Los senderos de los dioses se preparan únicamente por la voz de alguien que predica en el desierto. Puede que crea usted que el hecho de observar y de contemplar, por el mero placer de hacerlo, es egoísta. Aunque crea usted eso, no lo diga. Rendir culto al sacrificio es cosa que seduce a una época tan egoísta como la nuestra. Sólo una época tan avara como esta en que vivimos puede colocar por encima de las bellas virtudes intelectuales esas otras bajas y emocionales que le reportan un beneficio práctico inmediato. Yerran igualmente esos filántropos y sentimentales de hoy día que se pasan el tiempo hablando de nuestros deberes para con el prójimo. Porque el desarrollo de la raza depende del desarrollo del individuo, y allí donde la cultura del yo deja de ser el ideal, el nivel intelectual baja inmediatamente y desaparece con frecuencia. Si cena usted en compañía de un hombre que se ha pasado la vida educándose a sí mismo (tipo raro hoy día, lo admito, pero que se puede encontrar todavía de vez en cuando), se levantará de la mesa más rico, con la conciencia de que un elevado ideal ha tocado y santificado por un instante sus días. Pero, en cambio, mi querido amigo, ¡qué horrible experiencia es cenar con un hombre que se ha pasado su vida queriendo educar a los demás! ¡Qué espantosa es esa ignorancia, resultado inevitable de la costumbre fatal de comunicar sus opiniones al prójimo! ¡Qué limitado parecer el espíritu de un ser como éste! ¡Cómo le aborrecemos y cómo debe aborrecerse a sí mismo con sus infinitas repeticiones y sus insípidas redundancias! ¡Cómo carece de todo elemento de progreso intelectual! ¡En qué círculo vicioso se mueve!

ERNEST.- Se emociona usted, de forma extraña, querido amigo. ¿Es que ha pasado hace poco por esta experiencia tan horrorosa?

GILBERT.- Son pocos los que pueden librarse de ella. Dicen que el maestro de escuela ve cómo se reduce la esfera de su autoridad. Ojalá sea cierto. Pero el tipo del cual él no es más que un representante (y de muy escasa importancia), creo que domina nuestras vidas; y así como el filántropo representa el castigo de la esfera ética, el castigo de la esfera intelectual es el hombre tan ocupado siempre en la educación de los demás, que no ha tenido nunca tiempo de consagrarse a la suya. No, querido; el autodidactismo es el verdadero ideal del hombre. Goethe lo entendió así, y por eso le debemos más que a ningún hombre desde los tiempos esplendorosos de Grecia. Los griegos lo vieron también, y legaron al pensamiento moderno el concepto de la vida contemplativa y el método crítico que es el único que conduce a ella. Fue lo que hizo grande el Renacimiento y que generó el humanismo. Es también la única cosa que puede engrandecer a nuestra época, porque la verdadera habilidad de Inglaterra radica, no en unos pobres armamentos o en unas costas fortificadas débilmente, no en la pobreza que se arrastra por callejuelas ensombrecidas, o en la borrachera alborotadora en patios repugnantes, sino simplemente en el hecho de que sus ideales poseen emoción y no inteligencia. No niego que el ideal intelectual sea difícil de alcanzar, y aún menos que sea quizá en años venideros impopular entre el populacho. ¡Es tan fácil para la gente simpatizar con el sufrimiento, y tan difícil, con el pensamiento...!

Las personas vulgares desconocen el valor real del pensamiento, que se creen que una vez han tachado una teoría de peligrosa la han condenado, cuando precisamente son éstas las teorías que poseen un verdadero valor intelectual. Una idea, si no es peligrosa, tampoco es digna de llamarse idea.

ERNEST.-Querido amigo, usted me desconcierta. Me ha dicho usted que todo arte es esencialmente inmoral. ¿Ahora va usted a decirme que todo pensamiento es peligroso en esencia?

GILBERT.- Desde luego; desde el punto de vista práctico, así es. La seguridad de la sociedad se basa en la costumbre y en el instinto inconsciente; la base de la estabilidad de la sociedad como organismo sano está en la carencia absoluta de inteligencia en todos sus miembros. La inmensa mayoría de las gentes lo saben tan bien, que se colocan natural y espontáneamente de parte de ese espléndido sistema que las eleva a la categoría de máquinas. Y sienten una rabia tan feroz contra toda intrusión de la facultad intelectual en cualquiera de las cuestiones referentes a la vida, que se siente uno tentado de definir al hombre como "un animal razonable que no logra nunca obrar conforme a los preceptos de la razón". Pero salgamos de la esfera práctica y no hablemos más de esos perversos filántropos; hay que

dejarlos a merced de Chuang "fzu, el sabio de mirada almendrada del río Amarillo, que ha demostrado que esos oficios, bienintencionados y nefastos, han acabado con la virtud sencilla, espontánea, natural, que hay en ser humano. Este es un tema demasiado arduo, y tengo prisa en volver al medio donde la crítica no es prisionera de nada ni de nadie.

ERNEST.- ¿El medio de la inteligencia?

GILBERT- Exacto. Recordará usted mis palabras; el crítico es creador como artista, cuya obra, en efecto, puede que no tenga más mérito que el de sugerir al crítico algún nuevo estado de pensamiento y de sentimiento que éste puede realizar con una distinción de forma igual o quizá mayor, y al que dará una belleza diferente y más perfecta, gracias a un nuevo medio de entendimiento. Pero le he notado a usted un tanto escéptico a esta teoría, ¿me equivoco?

ERNEST.- No soy escéptico en este asunto; sin embargo, debo confesarle que tengo la absoluta convicción que una obra

como la del crítico, según la descripción de usted (y hay que admitir, indudablemente, que una obra así existe), ha de ser, por fuerza, subjetiva, mientras que toda obra maestra es impersonal y objetiva.

GILBERT.- Entre una obra objetiva una subjetiva la única diferencia que hay es externa, accidental, y no tan subjetiva. El paisaje mismo que Corot contemplaba no era, como él mismo ha dicho, más que un estado de su alma; y esas grandes figuras del drama griego o inglés, que parecen poseer vida propia, independiente de los poetas que las crearon y modelaron, son, en realidad, los propios poetas, no tal y como creían ser, sino como creían no ser y tal como fueron, sin embargo, por un momento de un modo extraño, gracias a ese pensamiento; porque no podernos nunca salir fuera de nuestro interior y no puede tampoco haber en una creación lo que había en el creador. Es más: yo diría que cuanto más objetiva parece una creación, más subjetiva es en el fondo. Shakespeare pudo haber visto a Rosencrantz y a Guildenstern por las blancas calles de Londres; pudo haber visto igualmente a los criados de las casas rivales pelearse en la plaza pública; pero Hamlet salió de su alma y Romeo de su pasión. Estos eran elementos de su naturaleza a los que él dio forma tangible, impulsos que se agitaban tan poderosamente en él, que se vio forzado, por decirlo así, a dejarlos realizar su energía, no en el plano inferior de la vida real, donde hubieran estado oprimidos y coartados, sino en el plano imaginativo del arte, donde el amor puede realmente encontrar en la muerte su rica realización, donde se puede matar al que escucha en la puerta detrás de la cortina, o pelear en una tumba recién abierta y hacer beber a un rey culpable su propio veneno y ver el espectro de su padre, a la débil claridad de la luna, avanzar

Librodot

majestuosamente, revestido de su armadura, desde una muralla de bruma a otra. La acción limitada no hubiera satisfecho a Shakespeare ni le hubiese permitido expresarse, y así como pudo realizarlo todo sin hacer nada, de igual modo, precisamente porque no nos habla nunca de él en sus obras, éstas nos lo revelan de una manera absoluta mostrándonos su auténtico carácter mucho más a fondo que esos sonetos suyos, algo raros y exquisitos, en los que revela, bajo una mirada límpida, el secreto de su alma. Sí; la forma objetiva es la más subjetiva en el fondo. El hombre es menos él mismo cuando habla en persona. Ponle un antifaz, y entonces será sincero.

ERNEST.-Así que el crítico, limitado a la forma subjetiva, ¿será a la fuerza menos apto para expresarse plenamente que el artista, que tiene siempre a su disposición las formas más objetivas e impersonales?

GIEBERT.- No tiene que ser así siempre. Es más, puede que nunca, si reconoce que todo género crítico, en su más elevado desarrollo, es un simple estado de alma, y que no somos jamás tan sinceros con nosotros mismos como cuando somos inconsecuentes. El crítico esteta, fiel sólo al principio de belleza en todas las cosas, buscará siempre impresiones nuevas, tomando de diversas escuelas el secreto de su encanto, postrándose quizá ante altares extranjeros y sonriendo, si es su capricho, a extraños nuevos dioses. Lo que algunas personas llaman el pasado de un hombre, posee, sin duda para ellas una gran importancia; pero nada que ver con ese hombre. El hombre que se ocupa de su pasado no merece tener un porvenir. Cuando se ha encontrado la expresión de un estado de alma ha terminado uno con él. ¿De qué se ríe? Es cierto. Hace nada, nos asombraba el realismo. Hallábamos en él ese "nuevo estremecimiento" que constituía su única finalidad. Se le analizó y explico, y acabó por cansarnos. En su ocaso, aparecieron los poetas simbolistas; y el espíritu medieval, ese espíritu que pertenece, no a la época, sino al carácter, despertó de repente en la enferma Rusia y nos conmovió durante algún tiempo con la terrible fascinación del dolor. Hoy adoramos la novela, y ya las hojas tiemblan en el valle y por las cimas purpúreas de las colinas va la Belleza andando, con esbeltos pies de oro. Persisten, ciertamente, los antiguos modos de creación. Los artistas se copian a sí mismos o copian a los demás, en burda imitación. Pero la crítica avanza siempre, y el crítico progresa sin parar. El crítico no se halla realmente limitado a la forma subjetiva de expresión. El método del drama le pertenece, así como el de la epopeya. Puede emplear el diálogo, como el que hizo sostener Milton o Marvel sobre la naturaleza de la comedia y de la tragedia, como el que entablaron por carta Sidney y lord Brooke bajo las encinas de Penshurst. Puede adoptar la narración que agrada a mister Walter

Pater, cuyos Retratos imaginarios (¿se trata del título del libro?) nos presentan bajo la careta imaginativa de la ficción fragmentos de crítica sutil y exquisita, uno sobre la filosofía de Watteau, otro sobre la de Spinoza, también sobre los elementos paganos de comienzos del Renacimiento, y el último, y en cierto modo más sugestivo, sobre el origen de esa Aulklarung, esa iluminación, que surgió como una aurora en Alemania el siglo pasado, y a la cual debe tanto nuestra cultura moderna. Desde luego; ¡realmente, el diálogo, esa maravillosa forma literaria que, desde Platón a Luciano, desde Luciano a Giordano Bruno, y desde Bruno a ese viejo y gran pagano que tanto entusiasmaba a Carlyle, los críticos creadores del mundo han utilizado siempre, no puede perder jamás, como modo de expresión, su atractivo para el pensador. Gracias a él, puede éste exponer el tema bajo todos los aspectos y mostrárnoslo haciéndole girar en cierto modo, como un escultor presenta su obra, logrando así toda la riqueza y toda la realidad de efectos que provienen de esos "paralelos", sugeridos repentinamente por la idea central en marcha, y que iluminan más aún esta misma idea, o esos pensamientos interiores tan felices que completan el tema central e incluso le aportan algo de la sutil maravilla del azar.

ERNEST.-Y gracias al diálogo puede él inventar un contrincante imaginario y convencerlo cuando lo place con uno de esos estúpidos sofisma.

GILBERT.- ¡Ah! ¡Es muy fácil persuadir a otros y muy difícil, en cambio, persuadirse uno mismo!... Si se quiere llegar a lo que realmente se cree, hay que hablar con labios ajenos. Para llegar a conocer la verdad, antes hay que imaginar miles de mentiras posibles. Porque ¿qué es en realidad la verdad? En cuestión de religión, simplemente la opinión que ha sobrevivido. En ciencia, la última sensación. En arte, nuestro último estado de alma. Y ya ve usted ahora, querido amigo, que el crítico dispone de tantas formas objetivas de expresión como el artista mismo. Ruskin escribe su crítica en prosa imaginativa, soberbia en sus cambios y contradicciones; Renán emplea el diálogo; Pater, la ficción; Browning escribe la suya en verso libre y obliga al pintor y al poeta a revelarnos su secreto, y Rossetti tradujo en sonetos musicales el colorido de Giorgione y el dibujo de Ingres, así como el dibujo y el color suyos propios, sintiendo, con el instinto de quien usa múltiples modos de expresión, que el arte supremo es la literatura y que el método más bello, sutil y perfecto es el de las palabras.

ERNEST.- De acuerdo, pues una vez sentado por usted que el crítico dispone de todas las formas objetivas, ¿puede usted decirme cuáles son exactamente las cualidades que caracterizan a un auténtico crítico?

GILBERT.- ¿Cuáles serían según su criterio?

ERNEST.- ¡Bueno, yo creo que un crítico debe ser, sobre todo, imparcial!

GILBERT.- ¡Ni hablar; imparcial, jamás! Un crítico no puede ser imparcial en el sentido ordinario de la palabra. Sólo podemos dar una opinión imparcial sobre las cosas que no nos interesan, y ésta es, sin duda, la razón por la cual una opinión imparcial carece siempre y en absoluto de valor. El hombre que ve los dos lados de una cuestión no percibe absolutamente nada de ella. El arte es una pasión, y en materia de arte el pensamiento está inevitablemente coloreado por la emoción, fluida más bien que helada, y que, como depende de unos estados de alma sutiles y de unos momentos exquisitos, no puede comprimirse en la rigidez de una fórmula científica o de un dogma teológico. Es el alma a la que habla el arte, y el alma puede ser prisionera del espíritu lo mismo que el cuerpo. Evidentemente, no se debían tener prejuicios; pero, como hizo notar un gran francés hace un siglo, depende de cada uno tener preferencias sobre unos temas, y cuando se tienen preferencias, deja uno de ser imparcial. Sólo los peritos tasadores pueden admirar por igual e imparcialmente todas las escuelas de arte. No; la imparcialidad no es una de las cualidades del verdadero crítico; no es tan siquiera una de las condiciones de la crítica. Cada forma de arte con la que establecemos contacto nos doctrina desde ese mismo momento, con exclusión de todas las otras formas. Tenemos que entregarnos en absoluto a la obra en cuestión, sea la que fuere, para obtener su secreto. Durante ese tiempo es preciso no pensar en nada más, y es que en realidad, no podemos hacer otra cosa.

ERNEST.- Pero el crítico sí que debe ser razonable, ¿o no?

GILBERT.- ¿Razonable?... Bueno; hay dos maneras de no amar el arte, querido Ernest. Una consiste simplemente en no amarlo. La otra, en amarlo de forma razonable. Porque el arte, en efecto (como observó Platón, no sin pesar), crea en el espectador y en el oyente una locura divina. No nace de la inspiración, sin embargo, inspira a los demás. La razón no es la facultad a la que él se dirige. Si se ama verdaderamente el arte, debe amárselo por encima de todo el mundo, y la razón, si se la escuchase, clamaría contra semejante amor. No hay nada sano en el culto de la Belleza. Es una cosa demasiado espléndida para ser cuerda. Aquellos cuyas vidas dirige, parecerán siempre al mundo puros visionarios.

ERNEST.- Pero, ¿sí que al menos será sincero?

GILBERT.- Cierta dosis de sinceridad es peligrosa, y un exceso de la misma es fatal. El verdadero crítico, en efecto, será siempre sincero en su devoción al gran principio de la belleza; pero la buscará en todas las épocas y en todas las escuelas, no se dejará nunca limitar por ninguna costumbre establecida de pensar o por alguna estereotipado manera de ver las

cosas. Adoptará, para realizarse, numerosas formas y mil maneras distintas, y sentirá siempre la curiosidad de nuevas sensaciones y de nuevas perspectivas. Encontrará su verdadera unidad sólo a través de esos cambios perpetuos. No consentirá en ser esclavo de sus propias opiniones. ¿Qué es, en efecto, el espíritu, sino el movimiento en la esfera de la inteligencia: esencia del pensamiento, como la esencia de la vida, es el crecimiento. No debe tener usted miedo de las palabras, Ernest. Lo que las gentes llaman insinceridad es sólo el método por el cual podemos desarrollar el carácter.

ERNEST.- Me parece que no he sido demasiado afortunado en mis sugerencias.

GILBERT.- De las tres cualidades que usted ha mencionado, dos (sinceridad e imparcialidad) son casi por completo de índole moral; y la primera condición de la crítica es que el crítico

reconozca que la esfera del Arte y la de la Ética están completamente separadas. En cuanto se las confunde, vuelve uno al caos. Actualmente, en Inglaterra se las confunde demasiado, y aunque nuestros modernos puritanos no puedan destruir algo bello, gracias a su extraordinario prurito pueden llegar mancillar la belleza un instante. Y es principalmente (siento tener que decirlo) mediante la Prensa como esas gentes encuentran expresión. Lo siento, porque hay mucho que decir en favor del periodismo moderno. Facilitándonos las opiniones de gente inculta, nos advierte de la ignorancia de la sociedad. Relatando cuidadosamente los sucesos corrientes de la vida contemporánea, nos muestra su ínfima importancia. Discutiendo invariablemente sobre lo inútil, nos hace comprender lo que es necesario para la cultura intelectual y lo que no lo es. Pero no debería permitir al pobre Tartufo que escribiese artículos sobre arte moderno. Cuando lo permite, se pone en ridículo, se embrutece. Y, sin embargo, los artículos de Tartufo y las notas de Chadband son buenas en algo: sirven para mostrar hasta qué punto es limitada el área en que la ética y las consideraciones éticas pueden ejercer su influencia. La ciencia está fuera del alcance de la moral, porque sus ojos están fijos sobre las verdades eternas. El arte está igualmente fuera del alcance de la moral porque sus ojos están fijos sobre cosas bellas, inmortales y siempre renovadas. Sólo pertenecen a la moral las esferas inferiores y menos intelectuales. Dejemos pasar, sin embargo, a esos vociferantes puritanos; tienen su lado cómico. ¿Quién es capaz de no reírse cuando cualquier periodista de poca monta propone seriamente que se limite el número de temas de que dispone el artista? Sería conveniente que se pusieran ciertos límites (y pronto se los pondrán) a nuestros periódicos y a nuestros periodistas, porque nos dan los hechos escuetos, sórdidos y repugnantes de la vida. Relatan con una avidez degradante los

pecados de segundo orden y, con el minucioso cuidado de los incultos, nos dan precisos y prosaicos detalles acerca de los actos y gestos de gentes desprovistas de interés. Pero el artista que acepta los hechos de la vida y los transforma, sin embargo, en figuras de belleza, en modelos de piedad o de terror; que muestra su color esencial, su prodigio, su verdadero valor desde el punto de vista ético, creando así fuera de ellos un mundo más real que la realidad misma, de un sentido más elevado y más noble, ¿quién marcará esos límites? No serán los apóstoles de ese nuevo periodismo, que no es más que la antigua vulgaridad "revelándose sin trabas", ni los apóstoles de ese nuevo puritanismo, que no es otra cosa que la lamentación de los hipócritas, tan mal escrita como hablada. La simple suposición es ridícula. Esas gentes perversas no merecen que perdamos en ellos más tiempo de nuestra interesante conversación, así que sigamos discutiendo los requisitos artísticos indispensables de un verdadero crítico.

ERNEST.- Pues, dígame: ¿cuáles son estos requisitos?

GILBERT.- La primera y más importante es el temperamento, un temperamento de una sensibilidad extraordinaria en lo que se refiere a la belleza y a las distintas expresiones que ésta nos produce. En qué condiciones y por qué medios nace ese temperamento en la raza o en el individuo, esa es cuestión que no discutiremos de momento. Baste con decir que hay en nosotros, un sentido de la belleza separado de los otros sentidos y superior a ellos, distinto de la razón y más noble que ella, diferente del alma y de igual valor; un sentido que induce a unos a crear, y a otros, los más delicados según mi parecer, a la simple contemplación. Pero este sentido requiere un ambiente exquisito para depurarse y perfeccionarse. Sin él perece o se embota. Usted recordará ese pasaje adorable en que Platón nos describe la forma cómo debe ser educado un joven griego, y en el que insiste en la importante influencia del ambiente, diciéndonos que el niño debe ser educado entre bellos espectáculos y armoniosos sonidos, para que la belleza de todo lo material prepare su alma para recibir la belleza espiritual. Insensiblemente, y sin que sepa la razón, verá desarrollarse en él ese auténtico amor a la belleza, verdadera finalidad de la educación, como Platón no se cansa de repetirnos. Poco a poco, gradualmente nacerá en él un temperamento que lo llevará, de un modo natural y sencillo, a elegir lo bueno con preferencia a lo malo, a rechazar lo que es vulgar y discordante; a seguir, con un gusto instintivo y delicado, todo lo que posea gracia, encanto, belleza. Finalmente, en el momento oportuno, ese gusto debe hacerse crítico y consciente; pero primero ha de existir puramente como instinto cultivado, y "el que haya recibido esa verdadera cultura del hombre interior percibirá, con visión diáfana, las omisiones y las faltas del arte infalible, mientras alaba y halla placer en lo bueno y lo acoge en su alma, haciéndose

noble y bueno, el niño reprobará y odiará con justicia lo malo desde su infancia, aun antes de saber razonar"; y así, cuando más tarde se desarrolle en él el espíritu crítico y consciente, "lo reconocerá y saludará como a un amigo con quien su educación le ha familiarizado desde mucho tiempo antes". No necesito decirle, querido arraigo, lo lejos que estamos los ingleses de ese ideal, y me imagino la sonrisa que iluminaría el radiante rostro de Filisteo si se aventurase tino a insinuar que la verdadera finalidad de la educación es el amor a la belleza, y que los mejores métodos educadores son el desarrollo del temperamento, el cultivo del gusto y la formación del espíritu crítico. Sin embargo, nos queda aún alguna belleza ambiente, y la estupidez de maestros y catedráticos importa muy poco cuando se puede vagar por los claustros de Magdalena y oír alguna voz aguda cantar en la capilla de Waynfleet o puede uno tumbarse en el verde prado, entre las margaritas moteadas como piel de serpiente, viendo el sol ardiente de mediodía afinar el oro de las veletas de la torre, errar por las escaleras de Christ Church, bajo los sombríos arcos apuntados, o pasar por el pórtico esculpido de la Casa de Laud, en el Colegio de San Juan. Y no es sólo en Oxford o en Cambridge donde puede formarse, orientarse y perfeccionarse el sentido de lo bello. En toda Inglaterra se vive un renacimiento de las artes plásticas. La fealdad ha caído en lo más hondo. Hasta en las casas de los ricos hay gusto, y las casas de los pobres son hasta graciosas, simpáticas, agradables de habitar. Calibán, el pobre alborotador Calibán, cree que una cosa deja de existir en cuanto él ha dejado de hacer muecas. Pero si ya no se burla más es porque ha topado con una burla más fina y aguda que la suya. Y porque le ha dado una severa lección ese silencio que debía cerrar para siempre su boca tosca y deforme. Lo único que se ha hecho hasta la fecha es desbrozar el camino. Siempre es menos fácil destruir que crear, y cuando lo que tenemos que destruir es la vulgaridad y la estupidez, la tarea de destrucción requiere además de valentía, desprecio. Sin embargo, creo que esto ha sido ya hecho en cierto modo. Hemos acabado con lo que era malo. Ahora hemos de hacer lo bello. Y a pesar de que la misión del movimiento estético sea enseñar a contemplar y no a crear, como el instinto creador es muy fuerte en el celta y el celta es el guía en arte, no existe ningún motivo para que en el futuro ese extraño renacimiento no pueda llegar a ser tan poderoso a su manera como lo fue aquel resurgimiento del arte que tuvo lugar, hace muchos siglos, en las ciudades de Italia. Es verdad que para cultivar el temperamento de dirigirnos a las artes decorativas, a las artes que conmueven y no a las que nos enseñan. Las pinturas modernas son, indudablemente, deliciosas de ver, al menos algunas; pero es imposible por completo vivir con ellas. Son demasiado hábiles, demasiado afirmativas e intelectuales. Su significación es demasiado transparente, y su maestría,

Librodot

demasiado precisa. Agotamos pronto lo que tienen que decir, y entonces nos hastían tanto como unos parientes a los que ves cada día. Me agrada extraordinariamente la obra de muchos pintores impresionistas de París y de Londres. Esa escuela sigue poseyendo sutileza y buen gusto. Algunas de sus combinaciones y armonías recuerdan la belleza sin igual de la inmortal Sinfonía en blanco mayor, de Gautier, esa perfecta obra maestra de brillante colorido y de música que ha sugerido terna y título a los mejores lienzos de esos pintores. Como gentes que admiten al incompetente con simpática complacencia y que confunden lo raro con lo bello y lo vulgar con lo auténtico, son perfectos. Sus aguafuertes tienen la brillantez del epigrama; sus pasteles son fascinadores como paradojas, y en cuanto a sus retratos, diga lo que quiera el vulgo, nadie negará que poseen ese encanto único y maravilloso, que sólo pertenece a las obras de pura ficción. Pero los impresionistas, por serios y laboriosos que sean, no sirven para nuestros fines. A mí me son directos. Su tonalidad blanca dominante, con sus variaciones lilas, hizo época en el color. Aunque el momento no haga al hombre, hace indudablemente al impresionista, y del momento en arte y de lo que Rossetti bautizó con la expresión de "monumento del momento", ¿qué podría decirse irás? También son sugestivos. Si no abrieron los ojos a los ciegos, dieron al menos grandes alientos a los miopes y mientras sus maestros poseen toda la inexperiencia de la vejez, sus jóvenes representantes son demasiado sensatos para tener alguna vez buen sentido. Sin embargo, insisten en tratar el arte de la pintura como una forma de autobiografía para incultos, y no cesan de hablarnos, en sus lienzos ordinarios, de sus personas inútiles y de sus opiniones innecesarias, echando a perder, por un vulgar exceso de énfasis, ese bello desprecio a la Naturaleza, que es su mejor y más modesto mérito. Se cansa uno a la larga de la obra de individuos cuya individualidad es siempre ruidosa y que generalmente carece de interés, Hay mucho más que decir en favor de esa nueva escuela parisiense reciente, los arcaístas, como ellos se denominan, que, negándose a dejar al artista a merced de la temperatura, encuentran su ideal artístico, no en un simple efecto atmosférico, sino que buscan más bien la belleza imaginativa del dibujo y el encanto del color bello, y que desechando el tedioso realismo de los que no pintan sino lo que ven, intentan ver algo digno de ser visto, viéndolo, además, no sólo con la visión material, sino con la visión mayor en nobleza del alma, que es más exuberante en su intención artística. Estos, por lo menos, trabajan con esas condiciones decorativas que requiere cualquier arte para llegar a la perfección, y poseen el suficiente sentido de la estética para lamentar esas sórdidos y estúpidos límites que imponen el modernismo absoluto de la forma, y que han ocasionado la ruina de tantos impresionistas. Sin

embargo, el arte puramente decorativo es ése con el que se vive. De nuestras artes visibles, es la única que crea en nosotros, a la vez, el estado de alma momentáneo y el carácter. El color simple, desprovisto de significado y libre de cualquier forma definida, habla de mil maneras al alma. La armonía que existe en las sutiles proporciones de líneas y se refleja en el espíritu. Las repeticiones de motivos nos dan reposo. Las maravillas del dibujo excitan nuestra imaginación. En la belleza de los materiales utilizados hay elementos latentes de cultura. Y esto no es todo. Al rechazar deliberadamente a la Naturaleza como ideal de belleza, así como al método imitativo de los pintores ordinarios, el arte decorativo no sólo prepara el alma para recibir las verdaderas obras imaginativas, sino que desarrolla en ella ese sentido de la forma que será la base de toda empresa creadora o crítica. Porque el verdadero artista es el que va, no del sentimiento a la forma, sino de la forma al pensamiento y a la pasión. No concibe primero una idea para decirse después a sí mismo: "Encajaré mi idea en una medida compleja de catorce líneas", sino que, conociendo la belleza esquemática del soneto, concibe ciertas modalidades musicales y ciertos métodos de rima, y la mera forma sugiere lo que ha de llenarla y hacerla completa, tanto intelectual como emotivamente. Cada cierto tiempo el mundo clama contra algún poeta encantador y artista, porque, según la frase estúpida y repetida, no tiene "nada que decir". Pero es que si tuviera algo que decir, lo diría probablemente, y el resultado sería atrozmente aburrido. Precisamente porque nada tiene que decir es por lo que puede hacer una obra bella. Se inspira en la forma y nada más que en la forma, como debe hacer todo artista. Una pasión real sería su ruina. Lo que sucede en realidad no sirve para el arte. Toda la mala poesía nace de sentimientos reales. El que es natural es transparente y, en consecuencia, nada artístico.

ERNEST.- ¿Cree realmente lo que está diciendo?

GILBERT.- No entiendo el porqué de esa pregunta. El cuerpo es el alma siempre, no sólo en el arte. En todas las esferas de la vida la forma es el principio de las cosas. Los movimientos rítmicos, tan armoniosos, de la danza, despiertan (Platón lo afirma) el ritmo y la armonía en el espíritu. "Las formas son el alimento de la fe", exclamó Newman en uno de esos grandes momentos de sinceridad que nos hacen admirar y conocer al hombre. Tenía razón, aunque no supiera cuán terriblemente la tenía. Los credos se aceptan, no porque sean razonables, sino porque los repite uno. Sí; la forma es todo. Es el secreto de la vida. Encuentre usted expresión a un dolor, y se le hará dilecto. Encuentre expresión a una alegría, y aumentará su éxtasis. ¿Quiere usted amar? Recite las letanías del amor, y las palabras creerán el ardiente deseo de donde se imagina el mundo que nace. ¿Tiene usted un pesar que

le corroe el corazón? Húndase en el lenguaje del dolor, aprenda su elocuencia de labios del príncipe Hamlet y de la reina Constanza, y verá usted que la simple expresión es una manera de consolarse, y que la forma, origen de la pasión, es también la muerte del dolor. Y así, volviendo al ámbito artístico, es la forma la que crea no sólo el temperamento crítico, sino también el instinto estético, ese infalible instinto que nos revela todas las cosas en sus condiciones de belleza. Comience usted por el culto de la forma, y le serán revelados todos los secretos del arte, y recuerde que tanto para la crítica como para la creación, el temperamento lo es todo, y que las escuelas de arte deben agruparse no por la época que las produjo, sino por los temperamentos de sus dirigentes.

ERNEST.- Esta teoría suya sobre la educación es realmente adorable. Pero ¿cuál será la influencia de este crítico, educado en un ambiente tan fino y exquisito? ¿Cree realmente que hay artistas a quienes pueda afectar la crítica?

GILBERT- La influencia del crítico reside en el mero hecho de existir. Significará el "arquetipo" perfecto. La cultura del siglo tendrá conciencia de sí misma en él. No tiene otra finalidad que la de su propia perfección. La inteligencia sólo pide, como se ha dicho muy bien, sentirse viva. El crítico, ciertamente, puede sentir deseo de imponerse; pero si es así, no tratará al individuo, sino a la época, a la que intentará despertar a la conciencia, conmoverla, creando nuevos deseos y ansias y prestándole su amplia visión y sus estados de alma más nobles. El arte de nuestros días lo interesará menos que el arte de mañana y mucho menos que el de ayer; y en cuanto a esos que, en este momento, se agotan en la tarea, ¿qué nos importa lo que hagan? Lo hacen lo mejor que pueden, sin duda, y, por consiguiente, nos dan lo peor de ellos. Las peores obras están hechas siempre con las mejores intenciones. Y, además, mi querido amigo, cuando un hombre llega a los cuarenta, ingresa en la Academia o es elegido miembro del Atheneum Club o se le consagra novelista popular, cuyos libros son muy solicitados en las estaciones del extrarradio, se puede uno permitir el lujo de divertirse, ridiculizándolo, pero no el de reformarlo. Lo cual es, me atrevo a decirlo, muy afortunado para él, pues, a mi juicio, es indudable que la reforma es mucho más penosa que el castigo, e incluso que es un castigo en su forma más agravada y moral, lo que explicaría nuestro completo fracaso al intentar, como sociedad, reformar a ese peculiar e insólito fenómeno llamado el criminal reincidente.

ERNEST.- Pero ¿no dijiste que el mejor juez en poesía es el poeta, y en pintura el pintor? Cada arte debe antes que nada dirigirse al artista que lo cultiva. Con toda seguridad, su juicio será insuperable por ningún otro.

GILBERT.- Cualquier forma de arte se dirige únicamente al temperarnento artístico y no al especialista. Pretende, de forma justificada, ser universal y "uno", en cualquiera de sus manifestaciones. Desde luego que un artista está lejos incluso de ser el mejor juez en arte; un artista verdaderamente grande no puede nunca juzgar las obras de los demás y apenas si puede juzgar las suyas. Esta concentración misma de visión que hace ser artista a un hombre limita en él, con su extraordinaria intensidad, su facultad de fina apreciación. La energía creadora lo precipita ciegamente hacia su finalidad personal. Las ruedas de su carro levantan a su alrededor una nube de polvo. Los dioses se esconden los unos de los otros. Tan sólo pueden reconocer a sus fieles.

ERNEST.- ¿Y usted afirma que un gran artista es incapaz de reconocer la belleza de una obra que no sea suya?

GILBERT- Sí, totalmente. Wordsworth no vio en Endimión más que una linda obrita pagana, y Shelley, con su aversión a la realidad, fue sordo al mensaje de Wordsworth, cuya forma lo repelía, y Byron, gran apasionado, humano e incompleto, no pudo apreciar ni al poeta de las nubes, tampoco al poeta del lago, ni al maravilloso Keats. Sófocles aborrecía el realismo de Eurípides: esas cataratas de lágrimas abrasadoras carecían de música para él. Milton, con su sentido gran estilo, no pudo comprender la manera de Shakespeare, como tampoco sir Joshua la de Gainsborough. Los malos artistas se admiran mutuamente. Llaman a esto grandeza de espíritu y carencia de prejuicios. Pero un artista verdaderamente grande no puede concebir la vida revelada o la belleza modelada en condiciones distintas de las escogidas por él. La creación emplea toda su facultad crítica en su propia esfera y no puede utilizarla en la esfera de los demás. Precisamente porque un hombre no puede crear una cosa es por lo que se convierte en un juez perfecto para criticarla.

ERNEST.- ¿Y lo cree de verdad?

GILBERT.- Por supuesto que sí. La creación limita la visión, mientras que la contemplación la amplía.

ERNEST.- Pero ¿qué sucede con la técnica? ¿Cada arte en particu-lar tiene realmente su técnica?

GILBERT.- Claro que sí, cada arte posee su gramática y sus propios materiales. No existe ningún misterio en una ni en otros, y los ineptos pueden siempre ser correctos. Pero en tanto que las leyes sobre las que se basa el arte son fijas y ciertas, deben, para realizarse plenamente, ser elevadas por la imaginación a un grado de belleza tal que parezca, cada una de ellas, excepcional. La técnica es, realmente, la personalidad. Por eso el artista no puede

Librodot

enseñarla ni el discípulo adquirirla y por eso el crítico esteta puede llegar a comprenderla. Para el gran poeta no hay más que un método musical: el suyo. Para el gran pintor no hay más que una manera de pintar: la suya. El crítico de arte es el único que puede apreciar todas las formas y todas los métodos. A él es a quien el arte se dirige.

ERNEST.- Me parece que no me quedan más dudas sobre esta cuestión. Ahora debo admitir...

GILBERT.- ¡Ah! No me diga que está de acuerdo conmigo. Cuando alguien me dice que está de acuerdo con mis opiniones, sospecho que estoy equivocado.

ERNEST.- Si es así, no le diré si pienso o no como usted. Pero le preguntaré algo más. Me ha dicho que la crítica es un arte creador. Pero su futuro, ¿cuál es?

GILBERT.- El futuro pertenece a la crítica. Los temas de que dispone la creación son cada vez más limitados en extensión y en variedad. La Providencia y mister Walter Besant han agotado los más sencillos. Si el arte creador debe durar, sólo puede conseguirlo a fuerza de ser mucho más "crítico" que lo es actualmente. Las antiguas carreteras y las grandes calzadas polvorientas han sido demasiado holladas. El continuo pisar de los viandantes ha ido haciendo desaparecer todo su encanto y han perdido ese elemento de novedad o de sorpresa tan esencial a la novela. Para conmovernos ahora con la ficción, habría que darnos un fondo absolutamente nuevo o revelarnos el alma del hombre hasta en sus engranajes más secretos. Rudyard Kipling cumple la primera de esas condiciones. Cuando se recorren las páginas de sus Cuentos sencillos de las colinas uno se imagina sentado bajo una palmera, estudiando la vida revelada en magníficos relámpagos de vulgaridad. Los brillantes colores de los bazares deslumbran nuestros ojos. Los anémicos y mediocres angloindios están en desacuerdo exquisito con el ambiente que los rodea. E incluso la falta de estilo del cuentista presta a lo que nos relata un singular realismo periodístico. Desde el punto de vista literario-Kipling es un genio que deja caer sus letras aspiradas. Desde el punto de vista de la vida, es un reportero que conoce la vulgaridad mejor que nadie. Dickens conocía su ropaje y su gravedad. Es nuestra primera autoridad sobre todo lo que es de segundo orden; ha entrevisto cosas maravillosas por el agujero de la cerradura y sus perspectivas de fondo son verdaderas obras de arte. En cuanto a la segunda condición, hemos tenido a Browning y a Meredith. Pero queda todavía mucho por hacer en la esfera del análisis interno. La gente dice a veces que la ficción se torna demasiado mórbida. Cuanto más se estudia la psicología más se piensa que, por lo contrario, no será nunca lo bastante mórbida. No hemos hecho más que rozar la superficie del alma, y esto es todo. Una sola célula marfileña del cerebro contiene cosas más terribles y más

estupendas que las que han podido soñar los que, como el autor de El rojo y el negro, han intentado penetrar en los repliegues más íntimos del alma y hacer confesar a la vida sus pecados más directos. Sin embargo, el número de "fondos" inéditos es limitado y es posible que un mayor desarrollo del análisis interno fuera fatal para esa facultad creadora a la que el referido análisis intenta suministrar nuevos materiales. Me inclino a creer que la creación está condenada. Nace de un impulso demasiado primitivo, demasiado natural. En todo caso, lo cierto es que los temas de que dispone están en constante disminución, mientras que los de la crítica aumentan en cantidad continuamente. Hay siempre nuevas aptitudes y nuevos puntos de vista para el espíritu. El deber de dar forma al caos no cesa de aumentar, porque el mundo avanza. En ninguna época fue tan necesaria la crítica como en nuestros días. Por ella solamente puede la Humanidad sentirse consciente del punto a que ha llegado. Hace unas horas me preguntaba usted, querido Ernest, cuál es la utilidad de la crítica. Era como si me preguntase qué utilidad tiene el pensamiento. Es la crítica, como demostró Arnold, la que crea la atmósfera intelectual del mundo en todas las épocas. Es la crítica, como espero demostrarlo yo mismo algún día, la que hace del espíritu un instrumento afinado. Con nuestro sistema educativo recargamos la memoria con un montón de hechos inconexos, esforzándonos laboriosamente en transmitir nuestra ciencia laboriosamente adquirida. Enseñamos a la gente a recordar y no la enseñamos nunca a desarrollarse. No nos ha sucedido nunca poner a prueba y hacer creer en el espíritu una cualidad más sutil de percepción y de discernimiento. Los griegos lo hicieron, y cuando entramos en contacto con su espíritu crítico, nos vemos obligados a reconocer que si los temas tratados por nosotros son en todos los aspectos más amplios y más variados que los suyos, su método es el único que puede servirnos para la interpretación de esos temas. Inglaterra hizo una cosa: inventó y estableció la Opinión Pública, lo cual era un ensayo para organizar la ignorancia de la sociedad, elevándola a la dignidad de fuerza física. Pero la Sabiduría sigue estando oculta para ella. Como instrumento de pensamiento, el espíritu inglés es tosco y limitado, únicamente el progreso del instinto crítico puede purificarlo. Y es asimismo la crítica la que hace posible, por concentración, la cultura intelectual. Coge el montón entorpecedor de obras creadoras y lo destila en una esencia más delicada. ¿Quién, dotado de cierto sentido de la forma, podría moverse entre tantos libros monstruosamente innumerables como ha producido el mundo y en los que el pensamiento balbuce y la ignorancia vocifera? El hilo que debe guiarnos por ese fastidioso laberinto está en manos de la crítica. Es más: allí donde no existen archivos, donde la historia se perdió o no fue nunca escrita, la crítica puede construir de nuevo el pasado para

Librodot

nosotros con ayuda del más pequeño fragmento de lenguaje o de arte, con la misma seguridad con que el hombre de ciencia puede, por medio de un hueso minúsculo o gracias a la sola huella de un pie sobre una roca, crear de nuevo para nosotros el dragón alado o el lagarto Titán, cuyo paso hizo retemblar la tierra antaño, y salir de su caverna a Behemonth y hacer nadar otra vez a Leviatán por el mar aterrorizado. La prehistoria pertenece al crítico filósofo y arqueólogo. A él le son revelados los orígenes de las cosas. Los depósitos conscientes de una época inducen a error casi siempre. Gracias a la crítica filológica, conocemos mejor los siglos de los que no se conserva más documento que aquellos que nos dejaron sus rollos de pergamino. Puede ella hacer por nosotros lo que no pueden las ciencias físicas y metafísicas. Puede darnos la ciencia exacta del espíritu en el curso de su desarrollo, y hacer por nosotros más que la historia. Puede decirnos lo que pensó el hombre antes de saber escribir. Me ha preguntado usted qué influencia tenía la crítica. Creo haberle contestado ya, pero queda esto por decir. Ella es la que nos hace cosmopolitas. La escuela de Manchester intentó hacer realizar a los hombres la fraternidad humana mostrándoles las ventajas comerciales de la paz. Ha intentado envilecer este mundo maravilloso convirtiéndolo en un vulgar mercado para el comprador y el vendedor. Se ha dirigido a los más bajos instintos y ha fracasado en absoluto. Se han sucedido las guerras y el credo del comerciante no ha impedido ni impedirá que Francia y Alemania hayan chocado y choquen en sangrientas batallas. Otros intentan actualmente recurrir a las puras simpatías emotivas o a los dogmas superficiales de algún vago sistema de ética abstracta. Tienen sus Sociedades de la Paz, tan queridas por los sentimentales, y sus proposiciones de un Arbitraje internacional desarmado, tan popular entre los que no han leído nunca la Historia. Pero la simpatía emotiva pura fracasará siempre. Es demasiado variable y está demasiado unida a las pasiones. Y un consejo arbitral, que en servicio del bienestar general de la raza no pueda detentar el poder para ejecutar sus decisiones, sería completamente inútil. No hay más que una cosa peor que la Injusticia, y es la justicia sin su espada en la mano. Cuando el Derecho no es la Fuerza, entonces es el Mal. No son las emociones ni la codicia las que llegarán a hacernos cosmopolitas; sólo llegaremos a ser superiores a los prejuicios raciales cultivando el hábito de la crítica intelectual. Goethe (no interprete usted mal lo que digo) fue un alemán muy especial. Amó a su país como nadie. Quería a sus conciudadanos y era su guía. Y, sin embargo, cuando la férrea planta de Napoleón pisoteó los viñedos y los campos de trigo, sus labios permanecieron silenciosos. "¿Cómo pueden escribirse cantos de odio sin odiar?", decía él a Eckermann, "y ¿cómo podría yo odiar a una de las naciones más cultas de la Tierra a la que debo una parte tan grande de

Librodot

mi cultura?" Esta nota que Goethe fue el primero en hacer resonar en el mundo será el punto de partida, espero yo, del internacionalismo futuro. La Crítica aniquilará los prejuicios raciales, insistiendo sobre la unidad del espíritu humano en la variedad de sus formas. Cuando sintamos la tentación de guerrear con otra nación nos recordaremos que eso significaría querer destruir un elemento de nuestra propia cultura, quizá el principal. Mientras se considere la guerra como nefasta, conservará su fascinación. Cuando se la juzgue vulgar, cesará su popularidad. El cambio, desde luego, será lento y las gentes no se darán cuenta de él. No dirán: "No haremos la guerra a Francia porque su prosa es perfecta", sino porque la prosa francesa es perfecta no odiarán a Francia. La crítica intelectual unirá a Europa con lazos más fuertes que los que pudieran forjar el tendero o el sentimental. Nos aportará la paz que nace de la comprensión. Y es más, la crítica no reconoce ningtín principio definitivo y se niega incluso a encadenarse a los fútiles sbibboleths de cualquier secta escuela; es la crítica la que crea ese carácter filosófico sereno, que, amante de la verdad por ella misma, ama menos por saberla inalcanzable. ¡Qué raro es un carácter así entre nosotros y cuánta falta nos hace! El espíritu inglés está siempre furioso. El intelecto de la raza se malgasta en disputas sórdidas y estúpidas o políticos de segunda o entre teólogos de tercera fila. Estaba reservado a un hombre de ciencia enseñarnos el ejemplo supremo de esa dulce moderación de que habló Arnold tan sabiamente, y ¡ay!, con tan escaso resultado. El autor del Origen de las especies tenía un espíritu filosófico. Viendo las cátedras y las tribunas corrientes de Inglaterra, no puede uno dejar de sentir el desprecio de Ju1¡ano al Apóstata o la indiferencia de Montaigne. Estamos dominados por el fanático, cuyo mayor defecto es ser sincero. Todo cuanto concierne al libre ejercicio del espíritu se desconoce entre nosotros. Las gentes claman contra el pecador, cuando no es el pecador, sino el estúpido, el representante de nuestra vergüenza. No hay pecado más grave que el de la tontería.

ERNEST.- ¡Cómo se contradice usted!

GILBERT.- El crítico y a la vez artista, como el místico, es siempre un ser contradictorio. Ser bueno conforme al patrón

vulgar de bondad es muy fácil. Basta para ello con cierta cantidad de cobardía sórdida, cierta falta de imaginación y cierta pasión vil por la respeetabílity de la clase media. La Estética es más sublime que la Política, pertenece a una esfera más espiritual. En realidad, la Estética y la Ética son la misma cosa, en la esfera de la civilización consciente, lo que es, en la esfera del mundo exterior, la selección sexual a la selección natural. La Ética, lo mismo que la selección natural hace posible la existencia. La Estética, igual que la selección sexual,

hace la vida seductora y maravillosa, la llena de formas nuevas de progreso, de variedad y renovación. Y cuando alcanzamos la verdadera cultura que es nuestra finalidad, alcanzamos esa perfección con que soñaban los santos, la perfección de aquellos a quienes es imposible pecar no por las renunciaciones del asceta, sino porque pueden hacer todo cuanto desean sin herir el alma ya que no pueden querer nada que la dañe. Porque el alma, esa entidad divina, puede transformar en elementos de una más amplia experiencia, o de un nuevo modo de pensamientos, actos o pasiones que serían vulgares en la gente vul-gar, innobles en la gente sin educación, o viles en la gente sin pudor. ¿Es peligroso esto? ¡Sí! Todas las ideas lo son, como le he dicho. Pero la noche se consume y la luz vacila en la lámpara. No puedo, sin embargo, dejar de decir algo todavía. Ha acusado usted a la crítica de ser estéril. El siglo diecinueve es un recodo de la Historia, sencillamente a causa de la obra de dos hombres: Darwin y Renán, crítico de la Naturaleza el uno, y crítico de los Libros de Dios el otro. Desconocerlos sería no comprender la significación de una de las eras más importantes en la marcha del mundo. La Creación va siempre por detrás de la época. En realidad nuestra guía es la Crítica. El Espíritu de la Crítica y el Espíritu Universal forman las dos partes de un todo.

ERNEST.- Entonces, el que posee ese espíritu o está poseído por él, no hará nada...

GILBERT.- Es igual que la Perséfona evocada en el relato de Landor, dulce y pensativa, cuyos blancos pies están rodeados de asfódelos y de amarantos en flor, permanecerá, satisfecho, "en esa inmovilidad profunda y relajadora, que los mortales subestiman y sólo gozan los dioses". Paseará su mirada, contemplando intensamente el inundo hasta llegar a conocer su secreto. El contacto con lo divino lo divinizará. Y así tan sólo él alcanzará un modo de vivir perfecto.

ERNEST.- Usted ha hablado esta noche de cosas muy extrañas, querido Gilbert. Me ha dicho usted que es más difícil hablar de una cosa que hacerla, y que no hacer absolutamente nada es lo más difícil que hay en el mundo; me ha dicho usted que todo arte es inmoral todo pensamiento peligroso; que la crítica es más creadora que la creación misma, y que la crítica más sublime la que revela en la obra de arte lo que el artista no ha puesto en ella; que precisamente porque un hombre no puede hacer una cosa es por lo que es el juez perfecto para ella; y que el verdadero crítico es parcial, falto de sinceridad e ilógico en muchas ocasiones. Amigo mío, creo que usted es un auténtico soñador.

GILBERT.- Sí, lo admito. Soy un soñador. Porque sólo el que sueña puede hallar su camino bajo la luz de la luna y, como castigo, ve la aurora antes que el resto de los mortales.

ERNEST- ¿Como castigo?

GILBERT.- Sí, y también como recompensa. Pero mire; ya despunta un nuevo día. Abra la ventana de par en par. ¡Qué fresco es el aire de Piccadilly! La ciudad se extiende a nuestros pies como una cinta plateada. Una ligera niebla rojiza flota por encima del Parque y rojizas son las sombras que distorsionan la visión de las casas blancas. Es demasiado tarde para irse a dormir. Bajemos hasta Covent-Garden para ver de cerca las rosas. ¡Vamos! Su mente necesita descansar un rato.

Librodot