



La importancia de no hacer nada

Oscar Wilde

Traducción de Lorenzo F. Díaz

En 1890, cuando ya goza de una brillante carrera como escritor, Oscar Wilde publica la primera parte de su ensayo *El crítico como artista*, que titula *La importancia de no hacer nada*. Con un lenguaje desenfadado y mordaz, propone que la labor del crítico es más meritoria que la del artista y aprovecha para escandalizar a la sociedad de su época con provocaciones y epigramas. Establece que la diferencia entre periodismo y literatura radica en que «el periodismo es ilegible y la literatura no se lee». Afirma que el público inglés «se siente mucho más a gusto cuando le habla un mediocre», y defiende los libros de memorias porque están escritos por personas que «han perdido por completo la memoria o nunca han hecho nada digno de ser recordado».



Oscar Wilde

La importancia de no hacer nada

El Crítico como Artista - 1

ePub r1.0

Titivillus 21.09.15

Título original: *The Critic as Artist: With some remarks upon the importance of doing nothing*

Oscar Wilde, 1890

Traducción: Lorenzo F. Díaz

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en Bajaebooks.com

LA IMPORTANCIA
DE NO HACER NADA
[EL CRÍTICO COMO ARTISTA I]





Caricatura publicada
en *Pick-Me-Up* (1894).

PRESENTACIÓN

UN MES DESPUÉS de publicar *El retrato de Dorian Gray*, su única novela larga, en julio de 1890 Oscar Wilde da a la imprenta la primera parte de *El crítico como arista*, titulada *Con algunas observaciones sobre la importancia de no hacer nada*.

En septiembre de ese mismo año aparece la segunda entrega, *Con algunas observaciones sobre la importancia de discutirlo todo*. Ambas fueron recogidas en 1891 en el volumen *Intenciones* junto a *La decadencia de la mentira*, *Pluma, lápiz y veneno* y *La verdad de las máscaras*.

Todos estos ensayos literarios coinciden con el momento en que Wilde alcanza su madurez como escritor. Gracias a ellos logró una enorme celebridad entre el público culturalmente elevado, que valoró el ingenio de sus razonamientos y epigramas; al tiempo, se ganó el desprecio y enemistad de las clases populares, que lo veían como a un frívolo cínico y pedante. Wilde no buscó nunca la paz con sus detractores, sino que los atacó, convencido de que el público inglés se siente mucho más a gusto «cuando le habla un mediocre», según escribe en *La importancia de no hacer nada*.



Oscar Wilde por William Rothenstein (1894).

Provocador insaciable, algo que le acarrearía el encarcelamiento y un injusto desprecio al final de su vida, este ensayo de Wilde está salpicado de perlas: «El engreimiento siempre es delicioso en literatura»; «las ediciones baratas de grandes libros pueden ser deliciosas, pero las ediciones baratas de grandes hombres son por completo detestables»;

«el periodismo es ilegible y la literatura no se lee»; «los cigarrillos tienen el encanto de dejarte insatisfecho»; «la única utilidad que tienen los agregados de las embajadas es la de proporcionar un tabaco excelente a sus amigos»; «cualquiera puede escribir una novela en tres volúmenes. Sólo necesita una ignorancia absoluta de lo que son la vida y la literatura...».

Refinado y esnob, bajo esa mirada pedante y divertida, *La importancia de no hacer nada* esconde un profundo tratado sobre la relevancia creativa de la crítica, en donde hace gala de tal formación clásica y de tan profundo conocimiento de la cultura griega que a veces se hace difícil seguir sus razonamientos, basados primordialmente en que la labor del crítico es mucho más complicada y creativa que la del propio creador.

Sin duda, Wilde está profundamente influenciado por uno de sus profesores de Oxford, John Ruskin —lo cita en este ensayo—, autor de libros esclarecedores sobre artistas como el pintor William Turner.

Ante la profundidad de su discurso, se agradecen las observaciones frívolas que salpican la obra, auténticos descansos dentro de un ensayo que, pese a esos toques de humor, es tan elevado como original.

Para realizar esta edición hemos traducido nuevamente al español esta obra de Wilde, intentando limpiar algunas incorrecciones frecuentes en otras versiones españolas publicadas hasta la fecha. Las notas se han limitado lo máximo posible, pero también el editor tiene derecho a ser pedante, aunque siempre en menor proporción que sus autores. La veintena escasa de llamadas a pie de página intentan ayudar a comprender mejor algunas partes del texto.

También se ha recuperado el puñado de frases y palabras en griego empleadas por Wilde en el original, que se ofrecen traducidas al español gracias al magisterio y amistad de Luis Alberto de Cuenca.

EL EDITOR

LA IMPORTANCIA
DE NO HACER NADA
[EL CRÍTICO COMO ARTISTA 1]



Oscar Wilde por
Alfred Bryan (1881)

DIÁLOGO

Personajes: Gilbert y Ernest.

Escenario: la biblioteca de una casa en Piccadilly con vistas a Green Park.

GILBERT (*al piano*): ¿De qué se ríe, mi querido Ernest?

ERNEST (*alzando la mirada*): De una excelente anécdota que acabo de leer en este libro de *Memorias* que estaba en su mesa.

GILBERT: ¿Qué libro es? ¡Ah! Ya veo. Aún no lo he leído. ¿Está bien?

ERNEST: Pues me he divertido hojeándolo mientras usted tocaba, y eso que, por norma, me desagradan los libros modernos de memorias. Suelen estar escritos por personas que o bien han perdido por completo la memoria o nunca han hecho nada digno de ser recordado; lo cual, claro está, es la auténtica razón de su éxito, pues el público inglés suele sentirse a gusto cuando le habla un mediocre.

GILBERT: Sí, es un público increíblemente tolerante. Lo perdona todo, menos el talento. Pero debo confesar que a mí me gustan todos los libros de memorias, tanto en su forma como en su contenido. El engreimiento siempre es delicioso en la literatura. Es lo que nos fascina de las cartas de personalidades tan diferentes como Cicerón o Balzac, Flaubert o Berlioz, Byron o *madame* de Sévigné. No podemos dejar de darle la bienvenida, y cuesta olvidarlo, cada vez que nos lo encontramos, lo cual, curiosamente, es poco frecuente. La Humanidad siempre querrá a Rousseau por haber confesado sus pecados al mundo, en vez de a un sacerdote, y ni las ninfas tendidas que Cellini esculpió en bronce para el castillo de Francisco I de Francia, ni su *Perseo* en verde y oro, que se halla en la Loggia dei Lanzi en Florencia, mostrando a la Luna el horror muerto que antaño convertía la vida en piedra, proporcionaron más placer que esa autobiografía donde el bribón supremo del Renacimiento nos cuenta su historia de esplendor y vergüenza. Bien poco nos importan sus opiniones, su carácter, o lo que haya logrado en la vida, que sea un escéptico como el gentil *monsieur* de Montaigne o un santo como el amargado hijo de Santa Mónica^[1], cuando sabe hechizarnos al contarnos sus secretos y hacer que nuestros oídos escuchen y nuestros labios callen. No creo que perdure la forma de pensar que representa el cardenal Newman^[2], si es que puede llamarse «forma de pensar» a algo que busca resolver problemas intelectuales negando la supremacía del intelecto, pero el mundo jamás se cansará de contemplar a ese pobre alma en su progreso desde las tinieblas para llegar a las tinieblas. Siempre le será grata la solitaria iglesia de Littlemore, donde «el hálito de la mañana es húmedo y escasos los fieles», y cada vez que los hombres vean florecer la amarilla dragonaria en los muros de la Universidad de Trinity se acordarán de aquel gentil estudiante que vio en esa recurrencia de la flor la profecía de que siempre estaría con la bondadosa madre de sus días, profecía cuyo incumplimiento debió poner a prueba su fe, en su sabiduría o su locura. Sí, la autobiografía es un género irresistible. Ese pobre, necio y desdichado que es el secretario de marina Pepys^[3] ha conseguido ingresar en el círculo

de los inmortales gracias a su charlatanería y, consciente de que la indiscreción es la mejor parte del valor, se mueve cómodamente entre ellos vistiendo ese «peludo traje púrpura, con encaje y botones de oro» que tanto le gusta describirnos, parlotando para disfrute propio, y nuestro, sobre la falda azul índigo que le ha comprado a su mujer, sobre la «buena fritura de cerdo» y la sabrosa «suave fricasé de ternera» que tanto le gusta comer, sobre su partida de bolos con Will Joyce y sus «devaneos con bellezas», sobre sus recitales dominicales de *Hamlet* y las veces que toca la viola entre semana, además de otras vulgaridades o travesuras. El engreimiento no pierde su atractivo ni siquiera cuando se ve ante la vida cotidiana. Las personas que hablan de los demás tienden a ser aburridas, pero cuando hablan de sí mismas casi siempre resultan interesantes, y serían del todo perfectas si, cuando se vuelven cansinas, se les pudiera cerrar la boca con la misma facilidad con que se cierra un libro del que te has cansado.

ERNEST: Es un «sí» notable, que diría Touchstone. ¿De verdad sugiere que todos deberíamos ser nuestro propio Boswell^[4]? ¿Qué sería entonces de los laboriosos compiladores de *Vidas y Memorias*?

GILBERT: ¿Qué va a ser de ellos? Son la plaga de estos tiempos. Ni más ni menos. Hoy día todos los grandes hombres tienen discípulos, y siempre es Judas quien escribe la biografía.

ERNEST: Pero ¡mi querido amigo!

GILBERT: ¡Me temo que es así! Antes canonizábamos a los héroes. Ahora, lo moderno es vulgarizarlos. Las ediciones baratas de grandes libros pueden ser deliciosas, pero las ediciones baratas de grandes hombres son por completo detestables.

ERNEST: ¿Puedo preguntar a quién se refiere, Gilbert?

GILBERT: ¡Oh! A todos nuestros literatos de segunda fila. Estamos invadidos por gente que, en cuanto fallece un poeta o un pintor, acude a su casa con el funerario y olvidan que su único deber es ser mudos. Pero no hablemos de ellos. Son los ladrones de cadáveres de la literatura. A unos les toca el polvo y a otros las cenizas, y el alma queda fuera de su alcance. Y ahora, ¿quiere que le toque algo de Chopin o de Dvorak? ¿Una fantasía de Dvorak, quizá? Compone piezas muy apasionadas y de peculiar colorido.

ERNEST: No; ahora no me apetece oír música. Es demasiado indefinida. Además, anoche llevé a cenar a la baronesa Bernstein y, pese a ser absolutamente encantadora en cualquier otro aspecto, se empeñó en hablar de música, como si ésta se escribiera en alemán. Y, suene como suene la música, me alegra poder decir que no suena para nada como el alemán. Hay formas de patriotismo que resultan de lo más degradantes. No, Gilbert, deje de tocar. Dese la vuelta y hábleme. Hábleme hasta que en la habitación entren las horas con cuernos de plata. Su voz tiene un timbre maravilloso.

GILBERT (*levantándose del piano*): Esta noche no estoy de humor para hablar. De verdad que no. ¡Hace usted mal en sonreír! ¿Dónde están los cigarrillos? Gracias.

¡Exquisitos esos narcisos solitarios! Parecen hechos de ámbar reciente y de marfil. Son como objetos griegos de la mejor época. ¿Qué le hizo tanta gracia de las confesiones del académico arrepentido? Dígamelo. Cuando toco a Chopin me siento como si llorase por pecados que nunca cometí y llevase luto por tragedias ajenas. La música siempre parece producirme este efecto. Te crea un pasado del que eras ignorante y te llena con el sentimiento de pesares ocultados a nuestras lágrimas. Puedo imaginar a un hombre que siempre hubiese llevado una vida corriente oyendo un día por casualidad alguna pieza musical y descubriendo de pronto que su alma había pasado por experiencias terribles y conocido alegrías desbordantes, amores enloquecidos y grandes sacrificios, sin haber sido nunca consciente de ello. Venga, Ernest, cuéntemelo. Deseo divertirme.

ERNEST: ¡Oh! No creo que tenga importancia. Es que me pareció un ejemplo admirable de la auténtica valía de la crítica de arte. Parece ser que una dama preguntó con toda seriedad al académico arrepentido, como usted lo llama, si su célebre cuadro *Día de primavera en Whiteley*, o *Esperando el último tranvía*, o algún nombre parecido, estaba pintado a mano.

GILBERT: ¿Y era así?

ERNEST: Es usted incorregible. Pero, hablando en serio, ¿para qué sirve la crítica de arte? ¿Por qué no se deja en paz al artista para que cree un mundo nuevo si así lo desea, o para que retrate el mundo que ya conocemos y del que, imagino, ya estaríamos hartos de no ser porque el arte, con su fino espíritu de elección y su delicado instinto selectivo, lo purifica para nosotros, por así decirlo, dotándolo de una perfección momentánea? Tengo la impresión de que la imaginación crea, o debiera crear, cierta soledad a su alrededor, y que funciona mejor en el silencio y el aislamiento. ¿Por qué debe verse el artista turbado por el estridente clamor de la crítica? ¿Por qué quienes no pueden crear se arrogan el derecho a juzgar la valía de la obra creativa? ¿Qué sabrán ellos? Las explicaciones son innecesarias cuando la obra de un hombre es fácil de comprender.

GILBERT: Y cuando la obra es incomprensible, toda explicación la perjudica.

ERNEST: Yo no he dicho eso.

GILBERT: ¡Ah! Pues debería. Quedan tan pocos misterios hoy en día que no podemos permitirnos perder ni uno sólo más. Siempre me ha parecido que los miembros de la Browning Society^[5], los teólogos de la Broad Church Party o los autores de la serie *Grandes Escritores* del señor Walter Scott pierden el tiempo intentando explicar a sus dioses. Si uno espera que Browning fuera un místico, ellos se esfuerzan en demostrar que sólo era incapaz de expresarse. Si uno desea que tuviera algo que esconder, ellos prueban que tenía muy poco que revelar. Y con esto sólo me refiero a la parte incoherente de su obra. En conjunto, fue un gran hombre. No pertenecía al Olimpo y tenía todas las imperfecciones de los titanes. Carecía de una visión amplia y sólo en raras ocasiones era musical. Su obra estaba marcada por el forcejeo, la violencia y el esfuerzo, y no pasaba de la emoción a la forma, sino del pensamiento al caos. Y, pese a ello, era grande. Se le

considera un pensador, y ciertamente fue un hombre que siempre pensaba, y que pensaba en voz alta; pero no era el pensamiento lo que le fascinaba, sino el proceso en sí del pensamiento. Amaba la mecánica, no lo que producía esa mecánica. Apreciaba tanto el método por el que el loco llega a su locura como el sabio a la sabiduría. Y tanto le fascinaba la sutil mecánica de la mente que despreciaba el lenguaje, o lo consideraba un instrumento incompleto con el que expresarse. La rima, ese eco exquisito del valle de las musas que crea y contesta a su propia voz; la rima, que en manos del verdadero artista se vuelve elemento espiritual de pensamiento y de pasión, y no mero recurso de armonía métrica, que puede despertar nuevos estados de ánimo, o sugerir nuevas sucesiones de ideas, o abrir con su dulzura y sugestiva sonoridad puertas doradas a las que la imaginación antes había llamado en vano; la rima, que transforma el habla de los hombres en la voz de los dioses; la rima, única cuerda que añadimos a la lira griega, se convierte en manos de Robert Browning en algo informe y grotesco, que a veces disfraza de poesía lo que es de comediante vulgar, y demasiado a menudo monta a Pegaso con sorna. Hay momentos en que hasta nos hiere con su poesía monstruosa. Pues cuando sólo puede conseguir música rompiendo las cuerdas de su laúd, las rompe, y éstas se parten desafinando, sin cigarras atenienses que puedan crear una melodía con sus trémulas alas, y se posen ligeramente en el cuerno de marfil para hacer armónico el movimiento o menos brusca la pausa. Y, sin embargo, fue grande, y aunque convirtió el lenguaje en innoble arcilla, hizo con él hombres y mujeres que tenían vida. Es la criatura más «shakesperiana» que ha habido después de Shakespeare. Si Shakespeare podía cantar con mil labios, Browning tartamudeaba con mil bocas. Incluso ahora, mientras hablo, y no hablo en su contra sino en su defensa, desfilan ante mí sus personajes. Por allí se arrastra sigiloso fray Lippo Lippi, con las mejillas aún sonrojadas por el ardiente beso de alguna doncella. Allí está el temible Saúl, con los señoriales zafiros brillando en su turbante. Y están Mildred Tresham, y el monje español, lívido de odio, y Blougran, y Ben Ezra y el obispo de St. Praxed. El retoño de Setebos^[6] farfulla en la esquina, y Sebaldo, al oír pasar a Pippa, mira el macilento rostro de Ottima, despreciándola por su pecado, y despreciándose a sí mismo. El rey melancólico, pálido como la blanca seda de su jubón, contempla con soñadores ojos traicioneros al demasiado leal Strafford encaminándose a su perdición, y Andrea se estremece al oír silbar a los primos en el jardín y prohíbe salir a su perfecta esposa. Sí, Browning fue grande. ¿Y de qué modo será recordado? ¿Como poeta? ¡Ah, como poeta no! Será recordado como narrador, quizá como el narrador más grande que hemos tenido. Su sentido del drama no tenía rival, y si no podía resolver las situaciones que planteaba, al menos sabía plantearlas, ¿y qué debe hacer si no un artista? Como creador de personajes está a la altura de quien creó a *Hamlet*. De haber sabido expresarse mejor, se habría sentado a su vera. George Meredith es el único hombre digno de tocar la orla de su ropa, pues era un Browning en prosa, que es lo que era Browning, pues escribía en prosa usando la poesía.

ERNEST: Algo de cierto hay en lo que dice, pero no en todo lo que dice. Es usted injusto en muchos puntos.

GILBERT: Resulta difícil no ser injusto con lo que se ama. Pero volvamos al tema en cuestión. ¿Qué era lo que me decía?

ERNEST: Sencillamente que en la edad dorada del arte no había críticos de arte.

GILBERT: Me parece que he oído antes esa observación, Ernest. Tiene la vitalidad de un error y todo el tedio de un viejo amigo.

ERNEST: Es cierta. Sí, es inútil que niegue con la cabeza de forma tan petulante. Es muy cierta. En la edad dorada del arte no había críticos de arte. El escultor hacía surgir del bloque de mármol al gran Hermes de blancas extremidades que dormía en su interior. Los enceradores y doradores de imágenes daban tono y textura a la estatua, y cuando el mundo la veía, la adoraba sin pensar. El ardiente bronce se vertía en el molde de arena y el río de rojo metal se enfriaba en nobles curvas y asumía la forma del cuerpo de un dios. Con esmalte o pulidas joyas se daba visión a ojos que no veían. Los rizos de jacinto cobraban vida bajo el buril. Y cuando el hijo de Leto se alzaba en su pedestal en algún sombrío templo policromado, o algún pórtico de columnas iluminado por el sol, quienes pasaban, *ἀβρώς βαίνοντες διά λαμπροτάτου αἰθέρου*^[7], eran conscientes de que había una nueva influencia en sus vidas y se dirigían a sus casas o labores cotidianas con aire soñador o con un sentimiento de extraña y acelerada alegría, o vagaban sin rumbo, cruzando las puertas de la ciudad para llegar hasta ese prado encantado por las ninfas donde el joven Fedro se lavó los pies y, al tumbarse en la suave hierba bajo los fuertes vientos, rodeado de susurrantes llanuras y florecientes *agnus castus*, se puso a pensar en las maravillas de la belleza, y calló sumido en desacostumbrada reverencia. En aquel entonces se recogía con los dedos la suave arcilla del valle del río y, con una pequeña herramienta de madera o hueso, se moldeaba en formas tan exquisitas que la gente las usaba de juguetes para los muertos, y que aún se encuentran en las polvorientas tumbas de las amarillas colinas de Tanagra, con el apagado oro y el deslucido carmesí insinuándose aún en pelo y labios y ropajes. En una pared de yeso fresco, teñida con luminoso bermellón o con una mezcla de leche y azafrán, el artista pintaría una figura caminando con pies cansados por los campos púrpura salpicados de blanco de Asfódelos, como Políxena, hija de Príamo, «cuyos párpados contenían toda la Guerra de Troya»; o quizá pintase a Ulises, el sabio y astuto, atado al mástil con tensas cuerdas para poder oír sin peligro el canto de las sirenas, o vagando por las transparentes aguas del río Aquerón, donde fantasmas de peces nadan veloces sobre su pedregoso lecho; o lo pintaría con mitra y faldilla para mostrar a los persas huyendo de los griegos en Maratón, o a las galeras entrechocando sus proas de bronce en la pequeña bahía de Salamina. Dibujaba con punzón de plata y carboncillo en pergamino y cedro preparado. Pintaba con cera sobre marfil y terracota rosa, usando aceite de oliva para licuar la cera, y hierros al rojo para asentarla. Tabla y mármol y lienzo se tornaban maravillosos cuando su pincel corría por ellos, y la vida se detenía al verse reflejada, y no se atrevía a hablar. Y toda la vida toda era suya, desde los mercaderes que se sentaban en la plaza del mercado hasta el pastor envuelto en su capa y tumbado en la montaña, desde la ninfa escondida entre laureles y el fauno que toca el caramillo a mediodía hasta el Rey en su litera de verdes cortinajes, cargada por esclavos sobre

hombros relucientes de aceite, y abanicado con plumas de pavo real. Ante él pasaban hombres y mujeres, con placer o pesar en el rostro. Y él los contemplaba y atrapaba su secreto. Y recreaba un mundo usando forma y color.

También dominaba todas las artes delicadas. Sostenía la gema contra el disco giratorio, y la amatista se convertía en el lecho púrpura de Adonis, y por el veteado sardónico corría Artemisa con sus sabuesos. Forjaba el oro en forma de rosas que unía para formar collares o brazaletes. Forjaba el oro y hacía hojas para coronar el yelmo del vencedor, o palmas para la túnica tiria, o máscaras para los muertos reales. En el reverso del espejo de plata grababa a Tetis llevada por sus Nereidas, o a la enamorada Fedra con su nodriza, o a Perséfone, hastiada de sus recuerdos, poniéndose amapolas en los cabellos. El alfarero se sentaba en su taller y bajo sus manos brotaba el ánfora como una flor del silencioso torno. Decoraba la base y el cuerpo y las asas con un dibujo de delicadas hojas de olivo o de espeso acanto, o con la curva de una cresta de ola. Luego pintaba en rojo o negro a efebos luchando o corriendo; a caballeros con armadura portando extraños escudos heráldicos y curiosas viseras, inclinados en carros con forma de concha tirados por encabritados corceles; a dioses en un banquete u obrando milagros; a héroes victoriosos o derrotados. A veces dibujaría sobre fondo blanco con finas líneas de bermellón a dos lánguidos novios, con Eros flotando sobre ellos, un Eros como los ángeles de Donatello, un niño sonriente, de alas azules o doradas. En la parte curvada escribiría el nombre de su amigo. *Καλος Αλκιβιαδης*^[8] o *Καλος Χαρμιδης*^[9] nos contaría la historia de su vida. Y en el borde de la ancha copa dibujaría según su antojo al ciervo paseando o al león en reposo. En la botellita de perfume se vería a Afrodita riendo al bañarse, y a Dionisio bailando alrededor de una jarra de vino, con los pies desnudos y manchados de mosto, con un cortejo de ménades de desnudas extremidades, mientras el viejo Sileno se tumbaba como un sátiro sobre los rebosantes odres, o agitaba su lanza mágica de punta adornada con piñas y envuelta en oscura hiedra. Y nadie molestaba al artista cuando trabajaba. No lo turbaban chácharas irresponsables. No le preocupaban las opiniones. Como escribió Arnold en alguna parte, junto al río Iliso no había ningún Higginbotham. Junto al Iliso, mi querido Gilbert, no había tontos congresos artísticos que llevasen el provincianismo a las provincias y enseñasen a perorar a los mediocres. Junto al Iliso no había tediosas revistas de arte donde los obreros hablasen de lo que no comprenden. Por las orillas cubiertas de juncos de ese pequeño torrente no se paseaba ese periodismo ridículo que monopoliza el asiento del juez cuando debería pedir perdón desde el banquillo de los acusados. Los griegos no tenían críticos de arte.

GILBERT: Es un placer oírlo, Ernest, pero sus opiniones carecen terriblemente de base. Me temo que ha estado usted escuchando la conversación de alguien con más años que usted. Eso siempre resulta peligroso, y como permita que eso degenera en costumbre, descubrirá que es fatal para cualquier clase de desarrollo intelectual. En cuanto al periodismo moderno, no me corresponde defenderlo. Su existencia se justifica gracias al gran principio «darwinista» de la supervivencia del más vulgar. Me limito a defender la literatura.

ERNEST: Pero ¿qué diferencia hay entre literatura y periodismo?

GILBERT: ¡Oh! El periodismo es ilegible y la literatura no se lee. Sólo eso. Pero, respecto a su afirmación de que los griegos carecían de críticos de arte, le aseguro que es absurda. Sería más justo decir que los griegos conformaban una nación de críticos de arte.

ERNEST: ¿De verdad?

GILBERT: Sí, una nación de críticos de arte. Pero no deseo destruir esa imagen tan exquisitamente irreal que ha trazado usted de la relación entre el artista heleno y el espíritu intelectual de su época. Proporcionar una descripción detallada de lo que nunca ha sucedido no es sólo tarea de historiadores, sino privilegio inalienable de cualquier hombre con mundo y cultura. Menos aún deseo hablar con erudición, pues la conversación erudita es pose de ignorantes o profesión de desocupados mentales. En cuanto a eso que llaman conversación culta, no es sino el método idiota por el que filántropos aún más idiotas intentan desarmar el justo rencor de las clases delincuentes. No; permítame tocar alguna pieza ofensiva de Dvorak. Las pálidas figuras del tapiz nos sonrían y los pesados párpados de mi Narciso de bronce se cierran por el sueño. No hablemos de nada con solemnidad. Soy demasiado consciente de haber nacido en un siglo donde sólo se trata con seriedad lo aburrido, y vivo con el terror a no ser incomprendido. No me rebaje al nivel de tener que proporcionarle información útil. La educación es algo admirable, pero de vez en cuando conviene recordar que no puede enseñarse nada que valga la pena saberse. Por entre las cortinas veo asomarse la luna como una recortada moneda de plata. Las estrellas se amontonan a su alrededor como abejas doradas. El cielo es un zafiro hueco. Salgamos a la noche. El pensamiento es maravilloso, pero más maravillosa aún es la aventura. ¿Quién sabe si nos cruzaremos con el príncipe Florizel de Bohemia^[10], u oiremos a la hermosa cubana decirnos que no es lo que parece ser?

ERNEST: Es usted terriblemente obstinado. Insisto en que discuta este asunto conmigo. Ha dicho que los griegos conformaban una nación de críticos de arte. ¿Qué crítica de arte nos legaron?

GILBERT: Mi querido Ernest, aunque no nos hubiera llegado ni un solo fragmento de crítica de arte de los tiempos helenos, no por ello sería menos cierto que los griegos inventaron la crítica de arte del mismo modo que inventaron la crítica de todo lo demás. Después de todo, ¿qué es lo que más debemos a los griegos? Sólo el espíritu crítico. Y ese espíritu que empleaban en cuestiones religiosas y científicas, éticas y metafísicas, políticas y educativas, también lo empleaban en asuntos artísticos, y, además de las dos artes más supremas y elevadas que existen, nos legaron el sistema de crítica más perfecto que ha conocido el mundo.

ERNEST: ¿Qué dos artes supremas y elevadas?

GILBERT: La vida y la literatura, la vida y la perfecta expresión de la vida. Puede que en esta era nuestra, tan deslucida por falsos ideales, no veamos los principios de la primera, tal y como los marcaron los griegos. Pero los principios de la segunda, tal y como

los trazaron, son, en muchos casos, tan sutiles que apenas podemos entenderlos. Dándose cuenta de que el arte más perfecto es aquel que mejor refleja al hombre en toda su infinita variedad, elaboraron la crítica del lenguaje, en función de lo que componía ese arte, a un nivel al que nosotros apenas podemos llegar con este sistema de valores nuestro que hace hincapié en enfatizar lo racional y lo emotivo; por ejemplo, estudiando la métrica de la prosa de un modo tan científico como el que emplea un músico moderno para estudiar la armonía y el contrapunto, si bien no hace falta que lo diga, con un instinto estético mucho más afinado. Y acertaron en eso, como acertaron en tantas otras cosas. Desde que apareció la imprenta y el fatal hábito de la lectura se desarrolló entre las clases medias y las bajas, la literatura ha tendido a apelar cada vez más a la vista y cada vez menos al oído, que es el sentido al que se debería querer complacer, todo ello considerándolo desde el punto de vista del arte puro, y por cuyos cánones de placer debería regirse siempre. Hasta la obra del señor Walter Pater^[11], que, en resumen, es el mayor maestro de prosa inglesa de que disponemos ahora, tiende a más una pieza de un mosaico que un pasaje de música, y aquí y allá carece de la verdadera musicalidad de las palabras y de la fina libertad y riqueza de efectos que produce dicha musicalidad. De hecho, hemos convertido la escritura en una forma de composición musical, para luego tratarla como a un dibujo elaborado. En cambio, los griegos consideraban la escritura una forma más de contar historias. Lo probaban con la voz hablada en todas sus relaciones musicales y métricas. La voz era el medio, y el oído el crítico. A veces me ha dado por pensar que la ceguera de Homero no es sino un mito artístico, creado en tiempos de crítica, que sirve para recordarnos no sólo que un gran poeta es siempre un vidente, que ve menos con los ojos del cuerpo que con los del alma, sino que también es un cantante que construye su canción con música, repitiéndose una y otra vez cada frase hasta encontrar el secreto de su melodía, recitando en la oscuridad palabras que tienen alas luminosas. El caso es que, fuera o no así, fue la ceguera lo que dio pie, cuando no causó la majestuosa música y el sonoro esplendor de los últimos versos del gran poeta inglés. Cuando Milton no pudo escribir empezó a cantar. ¿Quién podría comparar las cadencias de Comus con las de *Los agonistas de Sansón*, o con las de *El Paraíso perdido* o el *Recuperado*? Al quedarse ciego compuso, como deberían componer todos, sólo con la voz, y así la flauta o la lengüeta de antaño pasaron a ser ese órgano de muchos registros cuya rica y vibrante música tenía la majestuosidad del verso homérico, prescindiendo de su ligereza, y ésta es la única herencia imperecedera que la literatura inglesa ha transmitido a través de los siglos, pues está por encima de las demás, y nos acompañará siempre al ser inmortal en la forma. Sí, la escritura ha hecho mucho daño a los escritores. Hay que volver a la voz. Esa es la prueba a superar. Quizá entonces seamos capaces de apreciar algunas de las sutilezas de la crítica artística de los griegos.

Pero en estos tiempos no podemos hacer tal cosa. A veces, cuando escribo algo en prosa, y que en mi modestia considero libre de todo reproche, pasa por mi mente la terrible idea de que igual soy culpable del inmoral afeminamiento de usar trocaicos y tribraquios, crimen por el que un instruido crítico de la augusta era censuró con justa severidad al brillante, si bien algo paradójico, Hegesias^[12]. Siento escalofríos al pensar en ello, y me pregunto si el admirable efecto ético de la prosa de ese fascinante escritor, que

una vez proclamó, con imprudente generosidad para con los incultos de nuestra comunidad, esa doctrina monstruosa de que la conducta es las tres cuartas partes de la vida, no quedará algún día por completo aniquilado al descubrirse que colocaba mal los peones.

ERNEST: ¡Ah! Está de broma.

GILBERT: ¿Y cómo no bromear cuando se te dice con la mayor seriedad que los griegos no tenían críticos de arte? Puedo aceptar que se diga que el genio constructivo de los griegos se perdió en un mar de crítica, pero no que la raza a la que le debemos el espíritu crítico no criticaba. Y no me pida que le haga un resumen de la crítica artística en Grecia, de Platón a Plotino. Hace una noche demasiado hermosa para ello, y la luna, si nos oyera, se cubriría el rostro todavía con más cenizas. Sólo hay que recordar una perfecta obrita de crítica estética: la *Poética* de Aristóteles. No es perfecta de forma, pues está mal escrita, y consiste quizá en anotaciones para alguna conferencia sobre arte, o en fragmentos destinados a conformar un libro mayor, pero tono y tratamiento son perfectos. Por completo. El efecto ético del arte, su importancia para la cultura y su lugar en la formación del carácter, ya habían sido tocados por Platón, pero aquí el tema es el arte, no desde un punto de vista moral, sino desde uno puramente estético. Platón, por supuesto, ya se había ocupado de cuestiones artísticas como la importancia de la unidad en la obra de arte, la necesidad de tono y armonía, el valor estético de la apariencia, la relación entre las artes plásticas y el mundo exterior y entre ficción y realidad. Quizá fue el primero en remover en el alma del hombre un deseo todavía insatisfecho: el deseo de conocer la relación existente entre belleza y verdad, y el lugar que ocupa la belleza dentro del orden moral e intelectual del cosmos. Los problemas del idealismo y del realismo, tal y como los plantea, podrían parecer un tanto estériles si se sitúan en el ámbito metafísico de lo abstracto, pero llevados al ámbito del arte aún se muestran vitales y llenos de sentido. Puede que sea ese Platón crítico de la belleza el que esté destinado a perdurar, y que descubramos toda una nueva filosofía con sólo cambiar el nombre del ámbito de sus especulaciones. Pero Aristóteles, al igual que Goethe, se ocupaba del arte en sus manifestaciones concretas, cogiendo, por ejemplo, la Tragedia, para investigar su materia prima, que es el lenguaje; su temática, que es la vida; el método por el que funciona, que es la acción; las condiciones en que se muestra, que son las de la representación teatral; su estructura lógica, que es la de la trama; y a qué apela su estética, que es a la percepción de belleza mediante las pasiones de la compasión y el temor. Esa purificación y espiritualización de la naturaleza que él llama *κάθαρσις*^[13] es, como muy bien observó Goethe, básicamente estética, que no moral, como creía Lessing. Aristóteles se centra sobre todo en la impresión que produce la obra de arte, intentando analizar esa impresión, e investiga su origen, para ver cómo nace. Como fisiólogo y psicólogo, sabía que la vitalidad de una función radica en su energía. Ser capaz de la pasión y no experimentarla es hacerse uno mismo incompleto y limitado. El espectáculo de imitación a la vida que ofrece la tragedia nos permite limpiar nuestro seno de muchas «cosas peligrosas», y purifica y espiritualiza al hombre al usar las emociones en su presentación de cuestiones elevadas y nobles. No,

no sólo lo espiritualiza, sino que lo inicia en unos sentimientos nobles que quizá nunca habría conocido. La palabra *κάθαρσις*^[14] siempre me ha parecido una clara alusión al rito de la iniciación, y en caso de no serlo, como a veces me siento tentado a pensar, aquí adquiere su único significado real. Por supuesto, todo esto no es sino un mero resumen del libro. Pero ya ve que es una obra perfecta de crítica estética. ¿Quién sino un griego habría podido analizar tan bien el arte? Una vez leída, uno deja de extrañarse de que Alejandría dedicase tanto tiempo a la crítica de arte, y descubre que los temperamentos artísticos de la época investigaron hasta la última cuestión de método y estilo, discutiendo, por ejemplo, sobre las grandes escuelas académicas de pintura, como la de Sición, que deseaba preservar las dignas tradiciones del estilo antiguo, o sobre las escuelas realistas e impresionistas, que buscaban reproducir la vida en sí, o sobre la idealización en el retrato, o sobre el valor artístico de la épica en una era tan moderna como la suya, o sobre cuáles eran los temas adecuados para un artista. De hecho, me temo que los temperamentos nada artísticos del momento también se ocuparon de la literatura y el arte, pues las acusaciones de plagio eran constantes, y provenían de los pálidos y finos labios de la impotencia o de las grotescas bocas de quienes, no poseyendo nada propio, creían poder obtener reputación de riqueza gritando que les habían robado. Y le aseguro, mi querido Ernest, que los griegos hablaban de pintores tanto como se hace hoy día, y que tenían sus galerías privadas, y sus exposiciones de pago, y sus gremios de artes y oficios, y sus movimientos prerrafaelistas o realistas, y daban conferencias sobre arte, y escribían sobre arte y tenían sus historiadores de arte, y sus arqueólogos, y todo lo demás. Si hasta los directores de las compañías ambulantes de teatro llevaban consigo sus propios críticos teatrales cuando salían de gira, pagándoles un buen salario por escribir reseñas laudatorias. De hecho, todo lo que hay de moderno en nuestras vidas se lo debemos a los griegos, y todo lo que es anacrónico es debido al medievalismo. Fueron los griegos quienes nos proporcionaron la crítica de arte y el hecho de que, como he dicho ya, fuera el lenguaje el material que con más cuidado criticaban nos permite apreciar hasta qué punto era brillante su instinto crítico. Pues los materiales empleados por pintores y escultores son pobres comparados con el de las palabras. Las palabras no sólo poseen una música tan dulce como la de la viola o el laúd, unos colores tan ricos y vivos como los que hacen adorables los lienzos de Veronese o del Españolito, sino que poseen una forma plástica tan firme y clara como la del mármol o el bronce, además de ser las únicas poseedoras de pensamiento y de pasión y de espiritualidad. Y si los griegos se hubieran limitado a criticar el lenguaje, seguirían siendo los críticos de arte más grandes del mundo. Conocer los principios del arte supremo es conocer los principios de todas las artes.

Pero veo que la luna se oculta tras una nube azufre. Brilla como el ojo de un león tras una melena rojiza. Teme usted que ahora le hable de Luciano y de Longinos, de Quintiliano y de Dionisio, y de Plinio y de Frontón y de Pausanias, y de todos los que antaño escribieron o conferenciaron sobre cuestiones artísticas. No tiene por qué asustarse. Ya me he cansado de esta expedición por el abismo aburrido y anodino de los hechos. Ya sólo me queda el divino *μονόχρονος ήδονή*^[15] de otro cigarrillo. Al menos los cigarrillos tienen el encanto de dejarte insatisfecho.

ERNEST: Pruebe uno de los míos. Son muy buenos. Me llegan directamente de El Cairo. La única utilidad que tienen los agregados de las embajadas es la de proporcionar un tabaco excelente a sus amigos. Pero hablemos algo más, ahora que la luna se ha escondido. Estoy dispuesto a admitir que me equivocaba en lo que dije de los griegos. Fueron, como usted ha señalado, una nación de críticos de arte. Lo reconozco, y lo lamento por ellos, pues la facultad de crear es muy superior a la de criticar. No hay comparanza posible.

GILBERT: Esa antítesis es completamente arbitraria. Sin facultad crítica no hay creación artística digna de semejante nombre. Hace un rato hablaba usted del fino espíritu de elección y el delicado instinto selectivo que emplea el artista cuando recrea la vida para nosotros, dándole una perfección momentánea. Pues, ese espíritu de elección, ese tacto sutil en la omisión, no es sino uno de los aspectos más característicos de la facultad crítica, y nadie carente de esa facultad crítica podría crear algo artístico. La definición de Matthew Arnold de que la literatura es una crítica de la vida era poco afortunada en la forma, pero evidencia hasta qué punto consideraba importante el elemento crítico dentro de la obra creativa.

ERNEST: Debería haber dicho que los grandes artistas trabajan de forma inconsciente, que son «más sabios de lo que saben», como creo que dijo Emerson en alguna parte.

GILBERT: Eso no es así, Ernest. Toda gran obra imaginativa es consciente y deliberada. Ningún poeta hace poesía porque deba hacerla. Al menos, no los grandes poetas. Un gran poeta hace poesía porque elige hacerla. Así es ahora, y siempre ha sido así. A veces nos da por pensar que las voces que resonaron en el alba de la poesía eran más sencillas, más frescas y más naturales que las nuestras, y que el mundo que vieron y hollaron esos primeros poetas tenía en sí cierta cualidad poética que podía traspasarse a un poema sin apenas cambios. En estos días, una gruesa capa de nieve cubre el Olimpo, y sus escarpadas laderas son yermas y desoladas, pero nos gusta pensar que los blancos pies de las musas se empaparon una vez en el rocío matinal de las anémonas, y que Apolo acudía por las tardes a cantar a los pastores del valle. Pero así sólo atribuimos a otros tiempos lo que deseamos, o creemos desear, para los actuales. La culpa la tiene nuestro sentido histórico. Hasta ahora, todos los siglos que han producido poesía eran siglos artificiales, y cualquier obra que nos parezca el producto más sencillo y natural de su tiempo siempre es resultado del más consciente de los esfuerzos. Créame, Ernest, no hay gran arte sin esfuerzo consciente, y la consciencia y el espíritu crítico son la misma cosa.

ERNEST: Entiendo lo que me dice, y tiene usted mucha razón. Pero admitirá que los grandes poemas del mundo antiguo, los poemas primitivos, anónimos, colectivos, nacieron de la imaginación de razas y no de la imaginación de individuos.

GILBERT: No cuando se convirtieron en poesía. No cuando adquirieron una forma hermosa. Pues no hay arte sin estilo, y no hay estilo sin unidad, y la unidad pertenece al individuo. No dudo que Homero partiera de viejas baladas y narraciones, tal como Shakespeare trabajaba con crónicas y obras teatrales y novelas, pero eso sólo era material

en bruto, y fue él quien las tomó y les dio forma de canción. Se volvieron suyas porque las hizo bellas. Las construyó con la música de la poesía,

Y carecían de construcción,

Y por tanto se construyeron para la eternidad.

Cuanto más estudia uno la vida y la literatura, con más fuerza percibe que es el individuo quien está detrás de todo lo maravilloso, y que no es la época quien hace al hombre, sino el hombre quien crea su época. De hecho, me inclino a pensar que cada mito y leyenda que creemos nacida de la maravilla o el temor de Dios, o del antojo de tribus y naciones, fue en su origen invención de una única mente. La cantidad curiosamente limitada de mitos existentes parece apuntar a esa conclusión. Pero no empecemos ahora a comparar mitologías. Atengámonos a la crítica. Sólo quiero resaltar que una era sin crítica es una era donde el arte es inamovible, hierático, limitado a la repetición de modelos formales, o bien una era sin arte alguno. Hay épocas con crítica que no fueron creativas en la acepción corriente del término, épocas donde el espíritu humano buscaba poner orden en los tesoros atesorados, separar el oro de la plata, la plata del plomo, contar las joyas y dar nombre a las perlas. Pero nunca ha habido una era creativa que no fuera también crítica. Pues es la facultad crítica la que inventa formas nuevas. La creación tiende a repetirse. Al instinto crítico le debemos cada escuela artística que surge, cada modelo nuevo que puede utilizar el arte. Ahora mismo no hay una sola forma artística que no emplee lo que nos legó el espíritu crítico de Alejandría, lugar donde todas esas formas se inventaron, perfeccionaron o estereotiparon. Y si me refiero a Alejandría no es sólo porque fuera allí donde el espíritu griego fue más consciente de serlo, por lo que acabó expirando inmerso en el escepticismo y la teología, sino porque fue en esa ciudad donde Roma buscó sus modelos artísticos, y no en Atenas, y toda esa cultura pudo seguir existiendo gracias a la supervivencia del latín. Cuando la literatura griega llegó en el Renacimiento a Europa, el terreno ya estaba en cierto modo abonado. Pero, prescindamos de detalles históricos, que tienden a ser cansinos e inexactos, y digamos que, en términos generales, debemos al espíritu crítico griego las diferentes formas artísticas. Le debemos la épica, la lírica, toda la dramaturgia en sus diferentes géneros, incluyendo el vodevil, la pastoral, la novela romántica, la de aventuras, el ensayo, el diálogo, el discurso, la conferencia, por la que quizá no deberíamos perdonarle, y el epigrama en el más amplio sentido de la palabra. De hecho, se lo debemos todo, salvo el soneto, con el cual, por cierto, pueden establecerse curiosos paralelismos de concepto con la antología, el periodismo americano, con el que no puede encontrarse paralelismos en ninguna otra parte, y la balada en falso dialecto escocés, que uno de nuestros más prolíficos escritores ha propuesto que sea considerada la base de un último y unánime esfuerzo por parte de nuestros poetas de segunda fila para alcanzar la categoría de románticos. Da la impresión de que cada nueva escuela que surge clamase contra la crítica, cuando en realidad debe su existencia a la facultad crítica del hombre. El mero instinto creativo no innova, reproduce.

ERNEST: Dice que la crítica es parte esencial del espíritu creativo, y acepto por completo su teoría. Pero ¿y la crítica al margen de la creación? Tengo la imprudente

costumbre de leer la prensa, y tengo la sensación de que la mayoría de la crítica moderna carece de valor.

GILBERT: Al igual que la mayoría de las creaciones modernas. La mediocridad juzga a la mediocridad, y su hermana la incompetencia la aplaude; ese es el espectáculo que nos regala de tiempo en tiempo las artes en Inglaterra. Aun así, creo que soy algo injusto. La norma es que los críticos —y me refiero, por supuesto, a los más elevados, aquellos que de hecho escriben para los periódicos de cuatro cuartos— sean mucho más cultos que las personas cuyo trabajo les piden reseñar. Lo cual, claro está, era de esperar, pues la crítica requiere mucha más cultura que la creación.

ERNEST: ¿De verdad?

GILBERT: Desde luego. Cualquiera puede escribir una novela en tres volúmenes. Sólo se necesita una ignorancia absoluta de lo que son la vida y la literatura. La dificultad a la que supongo que deben enfrentarse los críticos es la de encontrar la vara de medir adecuada. Debe ser imposible establecer una vara de medir cuando la obra carece de estilo. Los pobres críticos parecen reducidos al papel de reporteros del tribunal de la literatura, a ser cronistas de las actividades de los delincuentes habituales del arte. Se ha dicho a veces que no leen hasta el final las obras que les piden criticar. Y no lo hacen. O, al menos, no deberían hacerlo. Pues, de hacerlo, se volverían misántropos convencidos o, en palabras de una de las bonitas graduadas de la Universidad de Newnham, misóginos convencidos por el resto de sus vidas. Y tampoco es que sea necesario. Para conocer la cosecha y calidad de un vino no hace falta beberse el barril entero. Media hora de lectura debería bastar para saber si un libro vale algo o nada. En realidad basta con diez minutos, si se tiene instinto para valorar la forma. ¿Quién querría acabarse un libro aburrido? Con catarlo es suficiente; más que suficiente, diría yo. Soy consciente de que en la pintura hay tantos trabajadores esforzados en contra de la crítica como los hay en literatura. Y con mucha razón; su obra no guarda relación intelectual con su época, no nos aporta nuevos elementos de placer. No aportan ideas nuevas, ni pasión, ni belleza. No debería hablarse de ella. Debería relegarse al olvido que se merece.

ERNEST: Disculpe que le interrumpa, mi querido amigo, pero creo que permite que su pasión por la crítica lo lleve demasiado lejos. Hasta usted debe admitir que es mucho más difícil hacer una cosa que hablar de ella.

GILBERT: ¿Más difícil hacer una cosa que hablar de ella? En absoluto. Es un error muy habitual. Es mucho más difícil hablar de una cosa que hacerla. Algo que, en estos tiempos, resulta obvio. Cualquiera puede hacer historia. Sólo un gran hombre puede escribirla. No hay una sola acción o emoción que no compartamos con los animales inferiores. Sólo la palabra nos eleva por encima de ellos, o de los demás; sólo la palabra que es padre, y no hijo, del pensamiento. La acción es siempre sencilla, y cuando se nos muestra en su forma más molesta, por ser la más continuada, que es la del esfuerzo y el trabajo, se vuelve refugio de quienes no saben qué otra cosa hacer. No, Ernest, no me hable de la acción. Es algo ciego, que depende de influencias externas, movido por impulsos de cuya naturaleza

no se es consciente. Es algo en esencia incompleto, al estar limitado por el azar e ignorar su sentido, siempre en desacuerdo con su objetivo. Se basa en la falta de imaginación. Es el último recurso de quienes no saben soñar.

ERNEST: Trata usted al mundo como si estuviera dentro de una bola de cristal. Lo sostiene en la mano y lo vuelca después para satisfacer un antojo. No hace sino reescribir la historia.

GILBERT: Nuestro único deber para con la historia es el de reescribirla. Y esa no es la menor de las tareas que le corresponde a todo aquél con espíritu crítico. Una vez conociéramos todas las leyes científicas que gobiernan la vida, descubriríamos que el hombre de acción es el único con más ilusiones que el soñador, pues desconoce tanto el origen de sus actos como las consecuencias de los mismos. Ha cosechado mucho en campos donde sólo creía haber sembrado espinas, mientras que la higuera que plantó para nuestro placer ha resultado tan estéril como el cardo, y mucho más amarga. Y ello se debe a que la humanidad siempre ha sido tan incapaz de encontrar su camino como de saber hacia dónde se dirigía.

ERNEST: Entonces, ¿cree que, en el ámbito de la acción, todo objetivo consciente es ilusorio?

GILBERT: Peor que ilusorio. Si viviéramos lo suficiente para ver las consecuencias de nuestros actos, quizá las personas que se consideran buenas se verían agobiadas por un remordimiento abrumador, y aquéllos a los que el mundo considera malvados disfrutarían de noble alegría. Cada cosita que hacemos es parte de esa gran maquinaria de la vida que puede reducir nuestras virtudes a polvo y hacerlas inútiles, o transformar nuestros pecados en la base de una nueva civilización, más maravillosa y espléndida que cualquiera de las que le precedieron. Pero los hombres son esclavos de las palabras. Se revuelven contra eso que llaman materialismo, olvidando que nunca ha habido progreso material que no espiritualizara al mundo, y que han sido muy pocos los despertares espirituales, de haberlos, que no malgastaron las facultades del mundo en vanas esperanzas, infecundas aspiraciones y creencias vacías o entorpecedoras. Lo que llaman pecado es un elemento esencial del progreso. Sin el pecado, el mundo se estancaría, envejecería, o se volvería gris. El pecado contribuye a la experiencia de la raza, gracias a la curiosidad que despierta. Nos salva de la monotonía de la especie al reafirmar el individualismo. Posee una ética más elevada al rechazar las actuales nociones de moralidad. En cuanto a las virtudes, ¿qué son las virtudes? Según Renan, a la naturaleza le preocupa muy poco la castidad, y quizá sea al oprobio de la Magdalena, que no a su pureza, a lo que le deben su respetabilidad las Lucrecias de la vida moderna. La caridad crea multitud de males, como han tenido que admitir incluso quienes la consideran parte de su religión. La misma existencia de la conciencia, esa facultad de la que tanto habla la gente hoy en día y de la que tan ciegamente orgullosa se siente, no es sino indicativa de nuestro imperfecto desarrollo. Debe empaparse en instinto para que podamos estar bien con ella. La represión no es sino el método que usa el hombre para impedirse progresar, y el autosacrificio la pervivencia

de las mutilaciones de los antiguos salvajes, parte de ese culto al dolor que tan terrible papel ha tenido en la historia del mundo, y que, incluso ahora, sigue teniendo altares en el mundo y se cobra nuevas víctimas. ¡Las virtudes! ¿Quién sabe qué son las virtudes? Usted no lo sabe. Ni tampoco yo. Ni nadie. Es nuestra vanidad la que hace que matemos al criminal, pues si le permitiéramos vivir podría hacernos ver cuánto ganamos con su crimen. Es por su propia paz por lo que el santo acude al martirio. Así se ahorra el horror de ver los frutos de su siembra.

ERNEST: Se excita usted demasiado, Gilbert. Volvamos al más agradable terreno de la literatura. ¿Qué fue lo que dijo usted? ¿Que era más difícil hablar de una cosa que hacerla?

GILBERT (*tras una pausa*): Sí, creo que aventuré esa sencilla verdad. Seguramente ya se dará cuenta usted de que tengo razón. El hombre es una marioneta cuando actúa. Y un poeta cuando describe. Todo radica en eso. En las arenosas llanuras de la ventosa Ilión era muy fácil disparar la flecha marcada desde el arco policromado, o arrojar la larga lanza de fresno contra el escudo de piel y llameante cobre. Era fácil para la reina adúltera extender alfombras de Tiro para su señor y, una vez tendido en el baño de mármol, arrojar sobre su cabeza la red púrpura y llamar a su amante barbilampiño para que apuñalase a través de la malla ese corazón que debió romperse en Áulide. Incluso le fue fácil a Antígona, que iba a desposarse con la Muerte, caminar por entre el corrompido aire del mediodía, y subir a la montaña, para cubrir con bondadosa tierra el triste cadáver desnudo sin tumba. Pero ¿qué pasa con los que escribieron sobre esas cosas? ¿Qué pasa con quienes les dieron realidad, y las hicieron vivir por siempre? ¿Acaso no son más grandes que los hombres y mujeres sobre quienes cantaron? «Héctor, ese gentil caballero, ha muerto», y Luciano nos cuenta que Menipo vio en el oscuro inframundo el blanqueado cráneo de Helena y le maravilló que por tan triste gracia se enviaran esos barcos de guerra, cayeran esos apuestos hombres con cota de malla y redujeran a polvo esas ciudades almenadas. Todos los días sale a las almenas la elegante hija de Leda y baja la mirada para contemplar la marea de la guerra. Los soldados veteranos se maravillan de su hermosura, y ella se para junto al Rey. Su amante está en su habitación pintada de marfil, puliendo la elegante armadura y peinando el penacho escarlata. Su esposo va de tienda en tienda con paje y escudero. Ella puede ver sus luminosos cabellos y oye, o cree oír, su voz fría y clara. Abajo, en el patio, el hijo de Príamo se pone la coraza de bronce, con los blancos brazos de Andrómaca rodeándole el cuello. Deja el casco en el suelo para no asustar a su pequeño. Aquiles se sienta tras las bordadas cortinas de su tienda, llevando vestiduras perfumadas, mientras su amigo del alma se dispone a salir al combate con armadura de oro y plata. El señor de los mirmidones saca de un cofre primorosamente tallado, traído en barco por su madre Tetis, el cáliz místico que no han rozado labios humanos, y lo limpia con azufre y lo aclara con agua fresca, y, tras lavarse las manos, llena de vino tinto su bruñido interior y derrama la espesa sangre de la uva en honor de aquél a quien los profetas descalzos adoran en Dodona, y le reza, sin saber que reza en vano, y que Patroclo, camarada entre camaradas, encontrará su fin a manos de dos caballeros troyanos, las de Euforbo, hijo de Pantea, que se sujeta los bucles con oro, y las del hijo de Príamo, el del corazón de león. ¿Acaso son

fantasmas? ¿Héroes atisbados en la niebla de la montaña? ¿Sombras en una canción? No, son reales. ¡La acción! ¿Qué es la acción? Muere en el momento en que se ejerce. Es una vil concesión al hecho. Los poetas hacen el mundo para los soñadores.

ERNEST: Así me lo parece al escucharle.

GILBERT: Es la verdad. En las ruinas de la ciudadela de Troya se mueve un lagarto como un objeto de verde bronce. El búho anida en el palacio de Príamo. Hoy, en la desierta llanura vagan pastores y cabreros con sus rebaños, y en el oleaginoso mar color vino, *οἶνου πόντος*^[16], como le llama Homero, por donde llegaron las grandes galeras griegas pintadas de bermellón, con la proa de cobre y en formación de media luna, ahora se sienta en su barca el solitario pescador de atunes, vigilando los balanceantes corchos de su red. Aun así, todas las mañanas se abren de golpe las puertas de la ciudad y los guerreros acuden al combate a pie o en carros de caballos y se mofan de sus enemigos escondidos tras máscaras de hierro. El combate se libra todo el día, y al llegar la noche las antorchas brillan junto a las tiendas, y un farol arde en cada salón. Los que cobran vida en el mármol o la madera pintada sólo conocen un único y exquisito instante de vida, eterno en su belleza, pero limitado a una sola nota de pasión, una sola clase de reposo. Aquéllos a los que el poeta hace vivir tienen una miríada de emociones, de alegría y de terror, de valor y de desesperación, de placer y de pesar. Para ellos, las estaciones van y vienen en alegre o triste cortejo y los años pasan con pies alados o de plomo. Viven su juventud y su madurez, tienen niñez y vejez. Pero para Santa Elena siempre estará amaneciendo, tal y como la vio Veronese en su ventana. Los ángeles siempre le entregarán en el tranquilo aire de la mañana el símbolo del dolor de Dios, y la fresca brisa matutina apartará de su frente los rizos de oro. En aquella colina junto a la ciudad de Florencia, en la que yacen los amantes de Giorgione, siempre será el solsticio de mediodía, un mediodía tan lánguido por el sol estival, en el que la esbelta muchacha desnuda apenas puede sumergir la redonda burbuja de claro vidrio en la cisterna de mármol, y los afilados dedos del que toca el laúd reposan ociosos en las cuerdas. Siempre será crepúsculo para las ninfas danzarinas que Corot libera entre los álamos plateados de Francia. En eterno crepúsculo se moverán siempre esas figuras frágiles y diáfanas, cuyos blancos y trémulos pies parecen no tocar la hierba empapada en rocío. Pero aquellos que se mueven en la epopeya, el drama o la novela, ven las lunas crecer y menguar a lo largo de trabajosos meses, y ven avanzar la noche desde el atardecer hasta la estrella del alba, y perciben el cambiante día en todo su oro y toda su sombra, desde el amanecer hasta la puesta de sol. Pues tanto para ellos como para nosotros las flores florecen y se marchitan, y la Tierra, esa diosa de verdes trenzas, como la llama Coleridge, cambia de vestimenta para su placer. Una estatua concentra un instante de perfección. La imagen pintada en el lienzo carece de elemento espiritual, de crecimiento o de cambio. Si no sabe nada de la muerte es porque conoce poco de la vida, pues los secretos de la vida y de la muerte sólo pertenecen a quienes se ven afectados por el paso del tiempo, a quienes poseen no sólo el presente sino el futuro, y pueden elevarse o caer desde un pasado de gloria o de oprobio. El movimiento, ese problema de las artes visibles, sólo puede reflejarse en la literatura. La literatura es la que nos muestra el cuerpo

en su agilidad y el alma en su inquietud.

ERNEST: Sí, ya veo lo que quiere decir. Pero, seguramente, cuanto más arriba coloque al artista creador, más abajo estará el crítico.

GILBERT: ¿Por qué?

ERNEST: Porque lo máximo que puede darnos no sería sino un eco de la riqueza de la música, la apagada sombra de una forma claramente dibujada. Puede que la vida sea un caos, tal como usted me dice, sí; y que los martirologios sean viles y los heroísmos innobles; y que la función de la literatura sea crear, a partir de una materia prima como la existencia, todo un mundo nuevo más maravilloso, imperecedero y real que el mundo que contemplan los ojos corrientes, a través del cual puedan aspirar a alcanzar la perfección las naturalezas corrientes. Pero si ese nuevo mundo fuese obra del alma y el tacto de un gran artista, seguramente sería tan completo y perfecto que nada tendría que decir un crítico. Ahora entiendo, y de hecho admito de buena gana, que sea mucho más difícil hablar de una cosa que hacerla. Pero me parece que esa máxima sólida y sensata, tan extremadamente tranquilizadora para nosotros y que deberían adoptar como lema las academias literarias del mundo entero, sólo es aplicable a la relación existente entre el arte y la vida, y no a la relación que pueda haber entre el arte y la crítica.

GILBERT: Pero la crítica es un arte en sí. Y del mismo modo en que la creación artística conlleva el uso de la crítica, pues no puede decirse que exista sin ella, también la crítica es creativa en el más elevado sentido de la palabra. De hecho, la crítica es a la vez creativa e independiente.

ERNEST: ¿Independiente?

GILBERT: Sí, independiente. La crítica no debe juzgarse según los viles criterios de imitación o semejanza que conforman la obra de un poeta o un escultor. El crítico mantiene con la obra de arte que critica la misma relación que el artista con el mundo visible de la forma y el color, o con el mundo invisible de la pasión y el pensamiento. Ni siquiera precisa de materiales nobles para alcanzar la perfección. Todo le sirve. Y del mismo modo en que Gustave Flaubert pudo crear un clásico, y una obra maestra de estilo, con los amores sórdidos y sentimentales de la tonta esposa de un médico campestre en el miserable pueblo de Yonville-l'Abbaye, junto a Rouen, el verdadero crítico puede, si así lo desea, dirigir o desperdiciar su facultad contemplativa en producir una obra de gran sutileza intelectual y belleza e instinto impecables, centrándose en temas de escasa o nula importancia, como los cuadros que se exponen este año en la Royal Academy, o, ya puestos, los que se expongan cualquier otro año en la Royal Academy, o como los poemas del señor Lewis Morris, las novelas del señor Ohnet o las obras teatrales del señor Arthur Jones. ¿Por qué no? La sosez siempre es una tentación irresistible para mostrarse brillante, y la estupidez la *Bestia Triomphans* que siempre hace salir a la sabiduría de su cueva. ¿Qué importancia tiene el tema para un artista tan creativo como el crítico? Ni más ni menos que la misma que para un novelista o un pintor. Al igual que ellos, encuentra temas

en todas partes. Lo que pone a prueba su valía es la forma en que los trata. Nada hay que no le sea sugerente o conlleve un reto.

ERNEST: Pero ¿de verdad es la crítica un arte creativo?

GILBERT: ¿Por qué no iba a serlo? Parte de un material concreto para darle una forma tanto nueva como deliciosa. ¿Qué otra cosa es la poesía? Yo diría que la crítica es una creación dentro de otra creación. Así como los grandes artistas, desde Homero a Esquilo, pasando por Shakespeare y Keats, no buscaron sus temas recurriendo directamente a la vida, sino que los buscaron en la mitología, la leyenda y los cuentos antiguos, también el crítico parte de materiales que otros ya purificaron para él, por así decirlo, añadiéndoles la forma y el color de la imaginación. Y lo que es más, la forma más elevada de crítica, al ser la forma más pura de impresión personal, es, a su modo, más creativa que la creación, pues es la que menos depende de su comparanza con estándares externos a sí misma, lo cual, no sólo es su misma razón de existir sino que, como dirían los griegos, es un fin por y para sí misma. La verdad es que nunca se ve obstaculizada por las ataduras de la verosimilitud. Ni le afectan innobles consideraciones de plausibilidad, esa cobarde concesión a la tediosa imitación de la vida pública o doméstica. Uno puede exigir a la ficción que contenga hechos, pero no alma.

ERNEST: ¿Alma?

GILBERT: Sí. Alma. Esa es la crítica más elevada: la que deja constancia de tu propia alma. Eso es más fascinante que cualquier historia, pues sólo implica a uno mismo. Es más hechizador que la filosofía, pues es un tema concreto y no abstracto, real y no difuso. Es la única forma civilizada de autobiografía, pues no se ocupa de los acontecimientos sino de los pensamientos de tu propia vida; no con vicisitudes físicas de hecho o circunstancia, sino con el ánimo espiritual y las imaginativas pasiones de la mente. Siempre me ha divertido la tonta vanidad de esos escritores y artistas actuales que parecen creer que la principal función del crítico es perorar sobre sus obras de segunda fila. Lo mejor que puede decirse de la mayoría del arte creativo moderno es que sólo es algo menos vulgar que la realidad, por lo que el crítico, con su fino sentido discriminador y su firme instinto de delicado refinamiento, siempre preferirá mirar por el espejo de plata o a través del velo tejido, apartando la mirada del caos y el clamor de nuestra actual existencia, aunque el espejo esté empañado y el velo rasgado. Su único objetivo es transcribir sus propias impresiones, pues es para él para quien se pintan los cuadros, se escriben los libros y se da forma al mármol.

ERNEST: Creo haber oído otra teoría sobre lo que es la crítica.

GILBERT: Sí, la de que el objetivo de la crítica es ver el objeto como realmente es, y lo dijo alguien cuya graciosa memoria todos reverenciamos y de cuya flauta nacía una música que una vez hizo que Proserpina abandonase sus campiñas sicilianas y que sus blancos pies agitasen, no en vano, las prímulas de Cumnor. Pero ese es un error muy grave que no reconoce la forma más elevada de crítica: la de ser, en esencia, puramente

subjetiva, pues busca revelar el secreto propio y no el ajeno. Porque la crítica más elevada se ocupa del arte no como expresión, sino como impresión.

ERNEST: ¿De verdad?

GILBERT: Claro que sí. ¿A quién le importa que las opiniones de Ruskin sobre Turner tengan o no peso? ¿Qué más dará eso? Esa prosa recia y majestuosa, tan ferviente y apasionada en su noble elocuencia, tan rica en su elaborada armonía sinfónica, tan firme y segura en sus mejores momentos con su sutil elección de palabra y epíteto, es una obra de arte al menos tan grande como cualquiera de esos maravillosos atardeceres que se blanquean o pudren en los carcomidos lienzos de la National Gallery, y a veces uno se siente inclinado a pensar que son incluso más grandes, no sólo porque su belleza equivalente sea más duradera, sino por la mayor variedad de su atractivo. En esas largas y cadenciosas frases un alma le habla a otra alma, no sólo con la forma y el color, que de hecho poseen al completo y sin merma alguna, sino con una elocuencia intelectual y emotiva, con elevadas pasiones y pensamientos aún más elevados, con imaginativa agudeza y poética puntería; y siempre me parecerá más grande, aunque el mayor arte de todos sea la literatura. Repito: ¿qué más da que el señor Pater achaque al retrato de *Monna Lisa* algo con lo que Leonardo ni había soñado? Puede que el pintor sólo fuera el esclavo de una sonrisa arcaica, como ha aventurado alguien, pero cada vez que entro en las espléndidas galerías del palacio del Louvre y me detengo ante esa extraña figura «en su asiento de mármol, rodeada por ese circo de rocas fantásticas, como bañada por una débil luz submarina» murmuro para mis adentros: «Es más vieja que las rocas que la circundan; como una *vampira* que ha muerto muchas veces y conoce los secretos de la tumba; que ha buceado en aguas profundas y aún sigue envuelta en su luz crepuscular; que ha comerciado por extrañas telas con mercaderes orientales; que, como Leda, ha sido madre de Helena de Troya y, como Santa Ana, madre de María; y todo esto ha sido para ella como el sonido de las liras y las flautas, y sólo vive gracias a la delicadeza con que se trazaron los cambiantes rasgos y se colorearon párpados y manos». Y le digo al amigo que me acompaña: «La presencia que de forma tan extraña se muestra junto a esas aguas expresa lo que ha llegado a desear el hombre en un millar de años». Y él me responde: «Suya es la cabeza en la que se deposita “el fin de las eras”, y por eso tiene ese cansancio en los párpados».

Y así el cuadro se torna para nosotros más bello de lo que realmente es, y nos revela un secreto que en realidad no tiene, y la musicalidad de la mística prosa es tan dulce a nuestros oídos como la música del flautista que prestó a los labios de la *Gioconda* esas curvas sutiles y envenenadas. ¿Quiere usted preguntarme lo que habría dicho Leonardo de comentarle alguien que, en su cuadro, estaba presente el conjunto de todo el pensamiento y toda la experiencia del mundo, como la animalidad de Grecia, la lujuria de Roma y las ensoñaciones de la Edad Media con sus ambiciones espirituales y sus imaginativos amores, el retorno del mundo pagano, los pecados de los Borgia, para poder pulir y hacer expresiva su forma externa? Probablemente, habría contestado que no había teniendo en cuenta ninguna de esas cosas, que sólo se preocupó por hacer cierta ordenación de líneas y

masas, y de nuevas y peculiares armonías entre verdes y azules. Y por este preciso motivo la crítica a la que me refiero es una crítica del mayor nivel, pues trata la obra de arte como punto de partida de una nueva creación. No se limita, o supongamos eso por el momento, a descubrir las verdaderas intenciones del artista y aceptarlas como punto final. Y en eso acierta, pues el sentido de cualquier cosa hermosa que se crea radica, como mínimo, tanto en el alma de quien la mira como en el alma de quien la concibe. Pero no, en realidad es quien contempla esa cosa hermosa quien la dota de mil significados y la hace maravillosa para nosotros, estableciendo una nueva relación con su época, de modo que pasa a ser parte vital de nuestras vidas, símbolo de aquello por lo que rezamos o, quizá, de lo que tememos llegar a obtener tras haber rezado por ello. Cuanto más estudio, amigo Ernest, más claro tengo que la belleza de las artes visibles, así como la belleza de la música, no es sino impresión personal, y que puede verse perjudicada, como a menudo sucede, por un exceso de intención intelectual por parte del artista. Pues, una vez concluida la obra, ésta adquiere vida propia y quizá exprese un mensaje muy distinto al que pretendía comunicar aquel que lo puso en sus labios. A veces, cuando escucho la obertura de Tannhäuser, me parece ver a ese apuesto caballero caminando con delicadeza por la hierba salpicada de flores, y oír la voz de Venus llamándolo desde las cuevas de la colina. Pero otras veces me habla de mil cosas diferentes, quizá hasta de mí mismo y de mi vida, o de la vida de personas a las que alguien amó y se cansó de amar, o de pasiones que el hombre no ha conocido y por eso ha buscado. Y esta noche esa misma música podría infundir a alguien ese *ΕΡΩΣ ΤΩΝ ΑΔΥΝΑΤΩΝ*^[17], ese *Amour de l'Impossible* que consume y enloquece a tantos que creen vivir en seguridad y lejos de todo mal, para verse repentinamente presos del veneno del deseo ilimitado, y desfallecerían, y tropezarían o caerían en su infinita búsqueda de lo que no pueden obtener. Y mañana, como la noble música doria de los griegos mencionada por Aristóteles y Platón, podría hacer las veces de médico y ser bálsamo contra el dolor, curar el espíritu herido y «poner el alma en armonía con todo lo que es bueno». Y lo mismo que pasa con la música pasa con todas las artes. La belleza tiene tantos significados como estados de ánimo el hombre. La belleza es símbolo de símbolos, lo descubre todo porque no expresa nada. Cuando se muestra ante nosotros, nos muestra el mundo entero en todos sus furiosos colores.

ERNEST: Pero ¿de verdad se puede calificar de crítica una obra así?

GILBERT: Eso es la Crítica con mayúscula, pues no sólo critica la obra de arte individual sino la belleza en sí, llenando de maravillas una obra que el artista bien podría haber dejado sin contenido, o incomprendida, o comprendida a medias.

ERNEST: Entonces, la forma más elevada de crítica es más creativa que la creación y el principal objetivo del crítico es ver el objeto como en realidad no es. ¿Acierto al decir que esa es su teoría?

GILBERT: Sí, esa es mi teoría. Para el crítico, la obra de arte no es sino una simple sugerencia para producir su propia obra, la cual no requiere forzosamente una semejanza obvia con lo que critica. La principal característica de un objeto bello es que uno puede

depositar en él lo que desee, y ver en él lo que elija ver; y esa belleza que dota a la creación de su característica estética y universal es lo que convierte a su vez al crítico en creador, lo que habla de mil cosas diferentes que no estaban presentes en la mente de quien esculpió la estatua o pintó el lienzo o talló la gema.

Quienes no comprenden la esencia de la Crítica con mayúscula ni el encanto del Arte con mayúscula suelen decir que los cuadros sobre los que más gustan escribir los críticos son los pertenecientes al anecdotario de la pintura, los que reflejan escenas sacadas de la literatura o de la historia. Y no es así. De hecho, esa clase de cuadros resultan demasiado inteligibles. Puestos a clasificarlos, habría que ponerlos junto a las ilustraciones, y resultan un fracaso incluso desde este punto de vista, ya que no estimulan la imaginación sino que la encadenan. Pues, tal como sugerí antes, los dominios del pintor difieren mucho de los del poeta. A este último le pertenece la vida en su absoluta totalidad; no sólo la belleza que contemplan los hombres, sino también la que escuchan; no sólo la gracia momentánea de la forma o la transitoria alegría del color, sino toda la esfera de los sentimientos y el perfecto ciclo del pensamiento. El pintor está tan limitado que sólo puede mostrarnos el misterio del alma a través de la máscara del cuerpo, sólo puede expresar ideas mediante imágenes convencionales, sólo puede mostrarnos la psicología mediante sus equivalencias físicas. Y de qué forma tan inadecuada lo hace entonces, ¡pidiéndonos que veamos la noble ira de Otelo en el turbante roto de un moro, o la locura salvaje de Lear en un viejo chocho en una tormenta! Y, sin embargo, parece como si nada pudiera contenerlo. La mayoría de nuestros ancianos pintores dedican sus infames y malgastadas vidas a saquear el terreno de los poetas, desfigurando torpemente sus temas e intentando reflejar, mediante el color o la forma visible, la maravilla de lo invisible, el esplendor de lo que no se ve. La lógica consecuencia es que sus cuadros resultan insufriblemente tediosos. Han degradado las artes de lo invisible a artes de lo obvio, y lo único que no vale la pena verse es lo obvio. No digo que poetas y pintores no deban tocar los mismos temas. Siempre lo han hecho y siempre lo harán. Pero mientras que el poeta puede ser pictórico a elección, el pintor debe ser pictórico siempre, ya que un pintor está limitado no por lo que ve en la naturaleza, sino por lo que puede verse en su lienzo.

Por eso, mi querido Ernest, ese tipo de cuadros nunca fascinarán al crítico. Se apartará de ellos para buscar los que le hagan pensar, soñar e imaginar, los que posean la sutil cualidad de la sugerencia y parezcan insinuar que incluso en ellos puede evadirse a un mundo mejor. Suele decirse que la tragedia en la vida de un artista es que no pueda alcanzar su ideal, pero la verdadera tragedia que acecha los pasos de muchos artistas es poder alcanzar demasiado completamente ese ideal. Pues, una vez alcanzado pierde su belleza y misterio, pasando a ser un simple punto de partida desde el que alcanzar otro ideal que no es sino el mismo. Por eso la música es el arte perfecto, porque nunca podrá mostrar su secreto último. Y ésta es también la explicación a la valía que se concede a las limitaciones en el arte. El escultor renuncia encantado a imitar el color y el pintor a la auténtica dimensión de la forma, porque gracias a esas renunciadas pueden evitar una representación demasiado precisa de la realidad, que sería simple imitación, y una realización demasiado precisa del ideal, que sería demasiado intelectual. Y es ese grado de

carencia lo que hace que el arte sea completo en su belleza y pueda dirigirse únicamente a nuestro sentido de lo estético, que no a nuestra capacidad de reconocimiento o razonamiento, aceptando tanto a uno y a otro como etapas de comprensión subordinadas a la percepción básica del conjunto de la obra de arte, aceptando cualquier elemento emocional externo que pudiera contener, y usando su complejidad como medio para que la percepción en sí sea más rica.

Como ve, es por esto por lo que el crítico estético rechaza esas expresiones artísticas que sólo tienen una cosa que decir, y una vez dichas se vuelven simples y estériles, y se inclina por aquellas que sugieren, hacen soñar o influyen en el estado de ánimo, y cuya imaginativa belleza permite que todas las interpretaciones sean acertadas y ninguna definitiva. Sin duda, alguna semejanza habrá entre la obra creativa del crítico y la obra que la ha provocado, pero ese parecido no será como el existente entre la naturaleza y ese espejo que se supone que proporciona el paisajista o el retratista, sino el existente entre la naturaleza y la obra del artista decorativo. El crítico reproduce la obra que critica del mismo modo en que tulipanes y rosas florecen en las alfombras sin flores de Persia, resultando agradables a la vista pese a no estar reproducidas con formas o líneas claras; del mismo modo en que la perla y el púrpura de las caracolas marinas tienen su eco en la iglesia de San Marcos en Venecia; del mismo modo en que el techo abovedado de la maravillosa capilla de Rávena se ve embellecido por el oro, el verde y el zafiro de la cola del pavo real, aunque por ella no vuelen las aves de Juno; de un modo que nunca es imitación, y cuyo encanto puede residir parcialmente en el rechazo de todo parecido para mostrarse a nosotros de una forma que no sólo es el significado sino el misterio de la Belleza, y que, al transformar todas las artes en literatura resuelve de una vez por todas el problema de la unidad en el arte.

Pero veo que ya es hora de cenar. Tocaremos la cuestión del crítico como intérprete una vez demos cuenta de un vino Chambertin y unos hortelanos^[18].

ERNEST: ¡Ah! ¿Admite entonces que, a veces, el crítico puede permitirse ver el objeto tal y como es en realidad?

GILBERT: No estoy muy seguro de eso. Quizá se lo admita tras la cena. Las cenas ejercen sutiles influencias.





OSCAR WILDE. Poeta, novelista y dramaturgo, recordado sobre todo por su única novela, *El retrato de Dorian Gray* (1891), las notables comedias *El abanico de Lady Windermere* (1892) y *La importancia de llamarse Ernesto* (1895), la agudeza de sus dichos y las escandalosas circunstancias que lo llevaron a prisión.

Su padre era un importante cirujano y autor de libros sobre arqueología y folclore, y su madre una poeta y defensora de la causa nacionalista irlandesa.

Estudió en el Magdalen College de Oxford, donde se familiarizó con las teorías de Walter Pater y John Ruskin sobre la centralidad del arte en la vida. En la década de 1880 abrazó el Esteticismo. «La belleza es la única cosa que el tiempo no puede dañar. Las filosofías se derrumban como arena; las creencias pasan una tras otra; pero lo que es bello es un goce para todas las estaciones, una posesión para toda la eternidad».

En 1891 escribió en francés la pieza teatral *Salomé*, drama bíblico en un acto que conoció el repudio y la censura. En 1895 inició juicio por difamación al marqués de Queensberry —padre de su amigo íntimo Lord Alfred Douglas—, que lo había acusado de sodomía. El marqués, absuelto, acusó a su vez a Wilde, que fue condenado a dos años de trabajos forzados. En prisión escribió *De Profundis*, extensa carta en la que reflexionaba sobre el dolor.

Al salir de la cárcel, arruinado espiritual y materialmente, se trasladó a París, donde vivió bajo el nombre de Sebastian Melmoth y escribió *La balada de la cárcel de Reading* (1898), en la que denunció las condiciones inhumanas en las prisiones.

Murió en la indigencia a los cuarenta y seis años por una meningitis.

Notas

[1] Se refiere a San Agustín. (Todas las notas son del editor). <<

[2] John Henry Newman (Londres, 1801 – Birmingham, 1890), beato católico de origen anglicano e ideas conservadoras. <<

[3] El almirante Pepys (1663 – 1703) escribió unas memorias en las que narraba con profusión sus hazañas amorosas. <<

[4] James Boswell (Edimburgo, 1740 – Londres, 1795) se hizo famoso por su biografía de Samuel Johnson, de la que existen dos ediciones recientes en español. <<

[5] Sociedad dedicada al culto a Robert Browning (Surrey, 1812 – Venecia, 1889), atormentado poeta inglés muy admirado por Oscar Wilde. <<

[6] Se refiere a Calibán, uno de los personajes de *La tempestad* de William Shakespeare.

<<

[7] «Plácidamente marchando a través del más radiante éter». Eurípides. *Medea*, versos 828-829. <<

[8] El hermoso Alcibíades. <<

[9] El hermoso Cármenes. <<

[10] Personaje de los relatos de *El club de los suicidas* de Robert Louis Stevenson (Edimburgo, Escocia, 1850 – Upolu, Samoa, 1894) incluidos en el volumen «Más mil y una noches». <<

[11] Walter Horatio Pater (Shadwell, 1839 – Oxford, 1894), escritor e historiador del arte inglés. <<

[12] Historiador griego de alrededor del año 300 a. C. Estrabón afirma que fundó el estilo retórico y amanerado conocido como «asianismo». <<

[13] Catarsis, purificación. <<

[14] Catarsis, purificación. <<

[15] Placer de corta duración. <<

[16] Mar de color vino. <<

[17] Deseo de lo imposible. <<

[18] Estos pajarillos de carne exquisita eran uno de los platos preferidos de Oscar Wilde.

<<