



La importancia de discutirlo todo

Oscar Wilde

Traducción de Catalina Martínez Muñoz

Lectulandia

Publicado dos meses después de *La importancia de no hacer nada*, *La importancia de discutirlo todo* insiste en que criticar es mucho más difícil que crear y que «no hacer nada es la cosa más difícil del mundo», reservada a un grupo de privilegiados intelectualmente. Oscar Wilde vuelve a provocar con sus ácidas reflexiones: Inglaterra «ha inventado y establecido la opinión pública, que es un intento de organizar la ignorancia de la sociedad y de elevarla a la categoría de fuerza física». Vivimos «una época en la que las gentes son tan laboriosas que se han vuelto rematadamente estúpidas». Defiende por encima de todo la inmoralidad del arte y asegura que «sólo las teorías peligrosas tienen algo de valor intelectual. Una idea que no sea peligrosa no merece llamarse idea».

Lectulandia

Oscar Wilde

La importancia de discutirlo todo

El Crítico como Artista - 2

ePub r1.1

Titivillus 21.09.15

Título original: *The Critic as Artist: With some remarks upon the importance of discussing everything*

Oscar Wilde, 1890

Traducción: Catalina Martínez Muñoz

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

LA IMPORTANCIA DE DISCUTIRLO TODO

[EL CRÍTICO COMO ARTISTA Y 2]



Caricatura de Wilde
por Linley Sambourne
publicada en *Punch*.





Caricatura publicada en abril de 1880 en *Time*.

PRESENTACIÓN

LA SEGUNDA PARTE de *El crítico como artista*, titulada *Con algunas observaciones sobre la importancia de discutirlo todo*, apareció en septiembre de 1890, dos meses después de *La importancia de no hacer nada*. Oscar Wilde obvia el tono agresivo de algunas digresiones y provocaciones de la primera entrega y adopta un tono más profundo, aunque netamente *wilderiano*.

La tesis del ensayo es la misma: criticar o hablar de algo es mucho más difícil que hacerlo y «no hacer nada es la cosa más difícil del mundo». Eso sí, él defiende una crítica enriquecedora, capaz de encontrar en la obra analizada cosas que desconocía el propio autor. Insiste en que el arte es inmoral por naturaleza y en que el mejor crítico es el «parcial, insincero e irracional».

La importancia de discutirlo todo vuelve a mostrar una colección sorprendente de frases e ideas imaginativas e ingeniosas: «No hay ningún país en el mundo tan necesitado de personas inútiles como el nuestro». «Vivimos en una época de subcultura y exceso de trabajo; una época en la que las gentes son tan laboriosas que se han vuelto rematadamente estúpidas». «El deseo de hacer el bien a los demás produce una abundante cosecha de mojigatos, y ése sólo es el más leve de los males que origina». «Así como el filántropo es el azote de la esfera ética, el azote de la esfera intelectual es el hombre tan ocupado en tratar de educar a los demás que jamás ha podido ocuparse de su propia educación». «Es mucho lo que puede decirse en favor del periodismo moderno. Al ofrecernos las opiniones de los que carecen de educación, nos acerca a la ignorancia de la sociedad». «Inglaterra [...] ha inventado y establecido la opinión pública, que es un intento de organizar la ignorancia de la sociedad y de elevarla a la categoría de fuerza física».

Como siempre, Wilde es sorprendente y arriesgado, porque como él dice, «sólo las teorías peligrosas tienen algo de valor intelectual. Una idea que no sea peligrosa no merece llamarse idea».

EL EDITOR

LA IMPORTANCIA
DE DISCUTIRLO TODO
[EL CRÍTICO COMO ARTISTA Y 2]



DIÁLOGO

Personajes: Gilbert y Ernest.

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

ERNEST: Los hortelanos^[1] estaban exquisitos y el Chambertin perfecto, y ahora volvamos al punto en que dejamos nuestra conversación.

GILBERT: ¡Ah! No hagamos eso. La conversación debe ocuparse de todo sin centrarse en nada. Hablemos de *La indignación moral, sus causas y su tratamiento*, un tema sobre el que me propongo escribir; o de *La supervivencia de Tersites*^[2], tal como la presenta la prensa cómica inglesa. O sobre cualquier asunto que pueda surgir.

ERNEST: No, quiero discutir sobre el crítico y la crítica. Dijiste que la crítica en su forma más elevada se ocupa del arte, más como pura impresión que como expresión, y es por lo tanto creativa e independiente, en realidad es un arte en sí mismo y guarda la misma relación con respecto a la obra de creación que ésta con respecto al mundo visible de formas y colores, o al mundo invisible de pasiones y pensamientos. Pues bien, dime, ¿no será el crítico en algunas ocasiones un verdadero intérprete?

GILBERT: Sí, el crítico será un intérprete, si así lo desea. Puede pasar de su impresión sintética sobre la obra de arte como un todo a un análisis o una exposición de la propia obra, y en este plano inferior, tal como yo sostengo, hay muchas cosas deliciosas que decir y que hacer. Ahora bien, su objetivo no siempre será el de explicar la obra de arte. Puede optar, en su lugar, por ahondar en su misterio, por levantar en torno a ella y en torno a su creador esa maravillosa bruma tan cara a dioses y devotos por igual. Las personas corrientes se encuentran «comodísimas en Sión^[3]». Proponen caminar codo con codo junto a los poetas y preguntan con simplona ignorancia: «¿Por qué leer lo que se ha escrito sobre Shakespeare y sobre Milton? Podemos leer sus obras y sus poemas. Con eso basta». Pero apreciar a Milton, tal como señaló en cierta oportunidad el difunto Rector de Lincoln, es la recompensa de la erudición consumada. Y quien desee comprender de verdad a Shakespeare, debe comprender la relación que Shakespeare estableció con el Renacimiento y la Reforma, con el período isabelino y el período jacobita; debe estar familiarizado con la historia de la lucha por la supremacía entre las antiguas formas clásicas y el nuevo espíritu romántico, entre la escuela de Sidney^[4], la de Daniel y la de Johnson, y la escuela de Marlowe y el mayor de sus hijos; debe conocer los materiales de los que Shakespeare disponía y su manera de utilizarlos y las condiciones de la representación teatral en los siglos XVI y XVII, sus limitaciones y sus oportunidades de libertad, y la crítica literaria de los tiempos del autor, sus fines, sus estilos y sus cánones; debe estudiar la evolución de la lengua inglesa, y el verso blanco o rimado en sus distintas modalidades; debe estudiar el teatro griego y la

relación entre el arte del creador de Agamenón y el arte del creador de *Macbeth*; en resumidas cuentas, debe ser capaz de relacionar el Londres isabelino con la Atenas de Pericles y conocer la verdadera posición que ocupa Shakespeare en la historia del teatro europeo y mundial. El crítico será sin duda un intérprete, pero no tratará el arte como la Esfinge que plantea sus enigmas, cuyo banal secreto puede llegar a ser adivinado y revelado por un hombre con los pies heridos que ni tan siquiera conoce su nombre^[5]. Antes bien, tendrá al arte por una diosa en cuyo misterio le compete ahondar y cuyo esplendor le otorga el privilegio de construir nuevos prodigios para la contemplación de los hombres.

Y aquí, Ernest, sucede algo muy extraño. El crítico será un intérprete, sí, pero no en el sentido del que se limita a repetir, bajo una forma nueva, el mensaje que otro ha puesto en sus labios. Pues tal como sólo a través del contacto con el arte de un país extranjero puede el arte de una nación alcanzar esa vida propia e independiente que llamamos nacionalidad, de la misma manera, en virtud de una curiosa inversión, sólo intensificando su propia personalidad puede el crítico interpretar la personalidad y la obra de otros, y cuanto mayor sea la intensidad con que dicha personalidad ahonde en la interpretación, más real se torna ésta, más satisfactoria, más convincente y más veraz.

ERNEST: Yo hubiera dicho que la personalidad es un elemento de distorsión.

GILBERT: No, es un elemento de revelación. Para comprender a los demás debemos ahondar en nuestra propia individualidad.

ERNEST: ¿Cuál es entonces el resultado?

GILBERT: Te lo diré, y quizá pueda explicártelo mejor con un ejemplo concreto. Creo que, aun cuando el crítico literario ocupe el primer lugar, puesto que dispone de una mayor variedad, de un horizonte más amplio y de unos materiales más nobles, cada arte tiene asignado su propio crítico, por así decir. El actor es un crítico teatral. Muestra la obra del poeta bajo nuevas condiciones, sirviéndose de su particular método. Se apropia de la palabra escrita, y la acción, el gesto y la voz son el vehículo de la revelación. El cantante o el intérprete de laúd o de viola es el crítico musical. El grabador de un cuadro despoja a la pintura de sus bellos colores, pero, sirviéndose de unos materiales nuevos, nos revela la verdadera calidad de su color, sus tonos y sus valores, así como las relaciones de sus volúmenes, y de esta manera se convierte en un crítico pictórico, pues el crítico es el que nos muestra una obra de arte bajo una forma distinta de aquella de la obra original, y el uso de nuevos materiales es un elemento tanto crítico como creativo. También la escultura tiene su crítico, que puede ser el que talla una piedra preciosa, como en tiempos de los griegos, o algún pintor que, como Mantegna, buscaba reproducir sobre el lienzo la belleza de la línea plástica y la dignidad sinfónica del bajorrelieve procesional. Y en el caso de todos estos críticos de arte creativos es obvio que la personalidad es una condición absoluta y esencial para cualquier interpretación verdadera. Cuando Rubinstein ejecuta para nosotros la *Sonata Apassionata* de Beethoven no nos ofrece sólo a Beethoven, sino

que se ofrece también a sí mismo, y con ello nos ofrece a Beethoven de un modo absoluto: a Beethoven reinterpretado por una rica naturaleza artística, un Beethoven que nos resulta vívido y espléndido gracias a una personalidad intensa y nueva. Cuando un gran actor interpreta a Shakespeare tenemos la misma experiencia. Su propia individualidad se transforma en un elemento esencial de la interpretación. Algunos dicen que los actores nos ofrecen sus propios Hamlets y no el de Shakespeare. Y en esta falacia —porque es una falacia—, lamento decirlo, ha incurrido ese escritor tan encantador y elegante que recientemente ha decidido cambiar el torbellino de la literatura por la paz de la Cámara de los Comunes. Me refiero al autor de *Obiter Dicta*^[6]. Lo cierto es que no existe un *Hamlet* de Shakespeare. Si *Hamlet* tiene algo de la precisa definición de la obra de arte, también tiene algo de la oscuridad que corresponde a la vida. Hay tantos Hamlets como melancolías.

ERNEST: ¿Tantos Hamlets como melancolías?

GILBERT: Sí, y puesto que el arte emana de la personalidad, sólo a la personalidad puede revelársele, y del encuentro de ambas surge la verdadera crítica interpretativa.

ERNEST: Entonces, el crítico, en su faceta de intérprete, nunca dará menos de lo que recibe y prestará tanto como toma prestado...

GILBERT: Nos mostrará siempre la obra de arte en una nueva relación con nuestra época. Nos recordará constantemente que las grandes obras de arte están vivas, son, en realidad, las únicas cosas vivas. A tal grado de intensidad percibirá este fenómeno que, estoy seguro de ello, a medida que la civilización progresa y nuestra organización se perfecciona, los espíritus elegidos de cada época, los espíritus críticos y cultivados, se mostrarán cada vez menos interesados en la vida real y *buscarán sus impresiones casi enteramente en aquello tocado por el arte*. Y es que la vida es de una deficiencia atroz. Suceden catástrofes donde no debe y a quien no debe. Hay en sus comedias un horror grotesco, mientras que sus tragedias parecen culminar en farsa. La vida nos hiere siempre que nos acercamos a ella. Las cosas duran demasiado o no duran lo suficiente.

ERNEST: ¡Mísera vida! ¡Mísera vida humana! Ni siquiera nos conmueven esas lágrimas que según el poeta romano son parte de la esencia de la vida.

GILBERT: Yo temo que nos conmueven demasiado. Porque, al volver la vista atrás, sobre una vida que fue rica en intensidad emocional y estuvo llena de ardientes momentos de éxtasis o de dicha, todo parece un sueño y una ilusión. ¿Qué son las cosas irreales, sino las pasiones que un día nos abrasaron como el fuego? ¿Qué son las cosas increíbles, sino aquéllas en las que un día creímos a pie juntillas? ¿Qué son las cosas improbables? Las que nos hicimos a nosotros mismos. No, Ernest: la vida nos engaña con sus sombras, como un maestro titiritero. Le pedimos placer a la vida, y ella nos lo concede, pero siempre aparejado a la amargura y la decepción. Nos topamos con una noble pena que creemos conferirá la dignidad púrpura a la tragedia

de nuestros días, pero pasa de largo, y las cosas menos nobles ocupan su lugar, y un amanecer ventoso y gris, o un fragante crepúsculo de silencio y de plata, nos sorprendemos mirando con insensible asombro, con corazón empedernecido, esa trenza dorada que un día veneramos con ardor y besamos con locura.

ERNEST: ¿La vida entonces es un fracaso?

GILBERT: Desde el punto de vista artístico no cabe duda de que sí. Y lo que principalmente convierte la vida en un fracaso desde esta perspectiva artística, es lo mismo que le confiere su sórdida seguridad, es el hecho de que nunca podamos repetir exactamente la misma emoción. ¡Qué distinto es en el mundo del arte! Detrás de ti, en un estante de la librería, está la *Divina Comedia*, y sé que si la abro por determinado pasaje sentiré un odio feroz por alguien que nunca me ha hecho ningún daño, o despertará en mí un profundo amor por alguien a quien jamás llegaré a ver. No hay estado de ánimo que el arte no pueda proporcionarnos, y quienes hemos descubierto su secreto sabemos de antemano cuáles serán nuestras experiencias. Podemos elegir el día y la hora. Podemos decirnos: «Mañana, al amanecer, caminaremos junto al grave Virgilio por el valle de las sombras de la muerte». Y, ¡oh sorpresa!, al alba nos encontramos en el bosque oscuro, en compañía de los mantuanos. Cruzamos las puertas de la leyenda fatal para la esperanza, y con lástima o alborozo contemplamos el horror de otro mundo. Los hipócritas desfilan con los rostros pintados y sus cogullas de plomo doradas. Entre los incesantes vientos que los empujan, el lascivo nos observa y vemos al hereje desgarrarse la carne y al glotón azotado por la lluvia. Partimos las ramas marchitas del árbol del bosque de las arpías y cada una de sus ramitas oscuras y venenosas mana una sangre roja ante nuestros ojos y se lamenta con amargos gritos. Odiseo nos habla desde un cuerno de fuego, y cuando el gran Gibelino se levanta de su sepulcro de llamas, el orgullo que triunfa sobre la tortura de ese lecho es nuestro por un instante. Surcan el aire púrpura oscuro aquellos que mancillaron el mundo con la belleza de sus pecados, y en el pozo de la repugnante enfermedad, aquejado de hidropesía e hinchado el cuerpo como un monstruoso laúd, yace Adamo di Brescia, el acuñador de falsa moneda. Nos suplica que escuchemos sus miserias. Nos detenemos, y, con labios entreabiertos y secos, nos relata cómo sueña día y noche con los arroyos de aguas cristalinas que por sus cauces frescos, perlados de rocío, descienden por las verdes colinas del Casentino. Sinón, el falso griego de Troya, se mofa de él. Le golpea en la cara, y pelean. Nos fascina su vergüenza y allí nos demoramos hasta que Virgilio nos reprende y nos conduce a esa ciudad fortificada por gigantes en la que el gran Nimrod hace sonar su cuerno. Terribles sucesos nos aguardan, y salimos a su encuentro al cobijo de la túnica de Dante y valerosos como él. Recorremos los márgenes de la laguna Estigia, y vemos a Argenti nadar hasta la embarcación entre las olas viscosas. Nos llama y no le hacemos caso. Nos alegra oír la voz de su agonía, y Virgilio elogia nuestro implacable desdén. Caminamos sobre el helado vidrio del Cocito, por el que asoman los traidores, atrapados como briznas de hierba en cristal. Nuestros pies tropiezan con

la cabeza de Bocca. Se niega a decir su nombre y le arrancamos a puñados el pelo del cráneo que aúlla. Alberigo nos implora que rompamos el hielo que aprisiona su rostro, para que pueda llorar un poco. Se lo prometemos y, cuando ha concluido su doloroso relato, faltamos a la palabra dada y lo abandonamos. Tamaña crueldad es en verdad cortesía pues, ¿hay individuo más abyecto que él, que se apiadó de los condenados de Dios? Entre las fauces de Lucifer vemos al hombre que vendió a Cristo, y en ellas también a los asesinos de César. Temblamos y seguimos adelante, para volver a contemplar las estrellas.

En el Purgatorio el aire es más libre y la montaña sagrada se eleva hacia la luz pura del día. Sentimos paz, y también los que pasan una temporada allí experimentan algo de paz, aunque, pálida tras aspirar los vapores pestilentes de la Maremma, vemos pasar a Madonna Pía, y a Ismene envuelta aún en la tristeza de la tierra. Todas estas almas comparten con nosotros algún arrepentimiento o alguna dicha. Aquél a quien el luto por su viuda le enseñó a beber el dulce ajeno del dolor nos habla de Nella que reza en su lecho solitario, y por boca de Buonconte sabemos cómo una sola lágrima puede salvar del maligno a un pecador agonizante. Sordello, ese noble y desdeñoso lombardo, nos mira desde lejos como un león agazapado. Al ver a Virgilio entre los ciudadanos de Mantua, se le lanza al cuello, y cuando descubre que es el bardo de Roma, se arroja a sus pies. En ese valle cuyas plantas y flores son más bellas que la esmeralda tallada y la madera de las Indias, y más brillantes que la escarlata y la plata, cantan los que en el mundo fueron reyes. Pero los labios de Rodolfo de Habsburgo no se mueven al ritmo de los demás, y Felipe de Francia se da golpes de pecho y Enrique de Inglaterra está sentado a solas. Continuamos el ascenso por la espléndida escalera, y las estrellas se tornan más grandes de lo acostumbrado, y el canto de los reyes languidece y al fin llegamos a los siete árboles de oro y al jardín del Paraíso Terrenal. En un carro tirado por un grifo surge una figura con la frente coronada de olivo, oculta bajo un velo blanco, ataviada con un manto verde y una túnica del color del fuego vivo. La vieja llama despierta en nosotros. El flujo de la sangre se acelera con terribles pulsaciones. La reconocemos. Es Beatriz, la mujer a la que hemos adorado. Se funde el hielo que congela nuestros corazones. Con frenesí derramamos lágrimas de angustia y tocamos el suelo con la frente, pues comprendemos que hemos pecado. Una vez cumplida nuestra penitencia, purificados tras haber bebido de la fuente del Leteo y habernos sumergido en la de Eunoe, la dueña y señora de nuestra alma nos conduce hasta el Paraíso Celestial. Desde esa eterna perla que es la luna, el rostro de Picarda Donati se inclina sobre nosotros. Su belleza nos turba unos instantes, y, cuando como un objeto que se hunde entre las aguas pasa de largo, la seguimos con mirada nostálgica. El dulce planeta Venus está lleno de amantes. Cunizza, hermana de Ezzelino, dueña del corazón de Sordello se encuentra allí, y también Folco, el apasionado trovador provenzal que renunció al mundo por la pena que le causó la muerte de Azalais, y también la ramera cananea, cuya alma fue la primera redimida por Cristo. Joaquín de Flora se ha detenido bajo el

sol, y también bajo el sol Tomás de Aquino cuenta la historia de San Francisco y Buenaventura, la de Santo Domingo. Entre los ardientes rubíes de Marte se aproxima Cacciaguida. Nos habla de la flecha lanzada por el arco del exilio y de lo salado que sabe el pan ajeno, y de lo empinadas que son las escaleras en casa extraña. En Saturno las almas no cantan, y ni siquiera la mujer que nos guía osa sonreír. En una escalera de oro, las llamas ascienden y caen. Por fin contemplamos el esplendor de la Rosa Mística. Beatriz posa sus ojos en la faz de Dios y ya no los aparta. Se nos concede la visión beatífica y conocemos el amor que mueve al sol y a todos los cuerpos celestes.

Sí, podemos hacer que la tierra retroceda seiscientas vueltas para ser uno con el gran poeta florentino, arrodillarnos junto a él ante el mismo altar y compartir su éxtasis y su desdén. Y si, cansados de los tiempos antiguos, deseamos comprender nuestra propia época en todo su hastío y todo su pecado, ¿no hay libros capaces de hacernos vivir más en una sola hora que la vida en veinte años de dolor? Ahí mismo, al alcance de la mano, tienes un pequeño volumen encuadernado en verde Nilo, sembrado de nenúfares dorados y prensado con duro marfil. Es el libro que Gautier tanto amaba; es la obra maestra de Baudelaire. Ábrelo por ese *Madrigal triste* que empieza así:

*Que m'importe que tu sois sage?
Sois belle et sois triste*^[7]!

Y te sorprenderás ensalzando la pena como nunca has ensalzado la alegría. Pasa luego a ese poema sobre el hombre que se tortura y deja que su música sutil se adentre en tu cerebro y coloree tus pensamientos, y te transformarás por un instante en el hombre que lo escribió; no, no sólo por un instante, sino que por espacio de innumerables y yermas noches de luna, de innumerables y estériles días sin sol habitará en ti una desesperación que no es tuya y la desdicha de otro te consumirá el corazón. Lee el libro completo, sopórtalo y atrévete a contarle a tu alma siquiera uno de sus secretos, y tu alma ansiará saber más y se alimentará de miel envenenada y buscará el arrepentimiento de extraños delitos de los cuales es inocente, y expiará terribles placeres que jamás ha conocido. Y después, cuando te hayas cansado de esas flores del mal, pasa a ocuparte de las flores que crecen en el jardín de Perdita^[8], refresca tu frente febril en los cálices empapados de rocío y deja que su dulzura cure y restablezca tu alma; o despierta en su tumba olvidada al dulce sirio Meleagro y ruégale al amante de Heliodora^[9] que componga alguna música para ti, pues también él tiene flores en su canto, rojos capullos de granada, lirios con aroma a mirra, ensortijados narcisos y jacintos azul oscuro, mejorana y rizados ojos de buey. Le agradaba el perfume de los campos de alubias al atardecer y le agradaban el oloroso nardo que crecía en las colinas sirias y el tomillo fresco y las deliciosas amapolas.

Los pies de su amada al pasear por el jardín eran como azucenas sobre azucenas. Más suaves que los pétalos de la adormidera eran sus labios, más suaves que las violetas e igual de perfumados. El azafrán del color del fuego se asomaba entre la hierba para contemplarla. Por ella el esbelto narciso almacenaba la lluvia fresca y por ella las anémonas se olvidaban de los vientos sicilianos que las cortejaban. Y ni el azafrán, ni la anémona ni el narciso igualaban su belleza.

Es extraña esta transferencia de las emociones. Enfermamos de las mismas dolencias que los poetas, y el cantante nos presta su dolor. Labios muertos conservan mensajes para nosotros y corazones deshechos en polvo pueden comunicarnos su alegría. Corremos a besar la ensangrentada boca de Fantina y seguimos a Manon Lescaut^[10] por todo el mundo. Nuestra es la locura de amor del tirio y nuestro también es el terror de Orestes^[11]. No hay pasión que no podamos sentir, ni placer que no podamos satisfacer, y podemos elegir el momento de nuestra iniciación y el momento de nuestra libertad. ¡La vida! ¡La vida! No busquemos en la vida la plenitud de nuestra experiencia. La vida es una cosa empequeñecida por las circunstancias, incoherente en sus manifestaciones y carente de esa exquisita correspondencia entre forma y espíritu que es lo único que puede satisfacer al temperamento artístico y crítico. Nos hace pagar muy caras sus mercancías, y el más nimio de sus secretos lo adquirimos a un coste infinito y monstruoso.

ERNEST: ¿Debemos entonces recurrir al arte para cualquier cosa?

GILBERT: Para cualquier cosa. Porque el arte nunca nos hace daño. Las lágrimas que derramamos en el teatro se inscriben en esa clase de emociones exquisitas y estériles que el arte tiene como función despertar. Lloramos, pero no nos sentimos heridos. Nos entristecemos, pero nuestra tristeza no es amarga. En la vida real, la tristeza, según dijo Spinoza en alguna parte, es un tránsito hacia una perfección menor. La tristeza con la que el arte nos embarga es purificadora e iniciática, si se me permite citar una vez más al gran crítico de arte griego. El arte, y sólo el arte, nos permite alcanzar la perfección; el arte, y sólo el arte, nos protege de los sórdidos peligros de la existencia. Y esto no se debe únicamente a que nada de lo que imaginemos merezca ser realizado, y de que podamos imaginar cualquier cosa, sino que es consecuencia de esa ley sutil según la cual las fuerzas de la emoción, como las fuerzas del mundo físico, tienen una energía y un alcance limitados. Podemos sentir sólo hasta cierto punto, pero no más. ¿Y qué importan los placeres con que la vida nos tienta, o el dolor con el que busca mutilar y envilecer nuestro espíritu, si en el espectáculo de las vidas de quienes nunca han llegado a existir hemos hallado el verdadero secreto de la dicha y hemos llorado la muerte de quienes, como Cordelia y la hija de Brabancio, nunca pueden morir? Ernest: Espera un momento. Creo que en todo lo que acabas de decir hay algo radicalmente inmoral.

GILBERT: Todo arte es inmoral.

ERNEST: ¿Todo?

GILBERT: Sí. Porque la finalidad del arte es la emoción por la emoción, mientras que la finalidad de la vida es la emoción por la acción, como también lo es de esa organización práctica de la vida que llamamos sociedad. La sociedad, que es el principio y la base de la moral, existe sólo para concentrar la energía humana, y con el fin de garantizar su propia continuidad en condiciones estables y sanas, exige de cada uno de sus ciudadanos, y bien está que así sea, la contribución al bien común mediante alguna forma de labor productiva: exige esfuerzo y trabajo para que pueda llevarse a cabo la tarea diaria. La sociedad con frecuencia perdona al criminal, pero jamás perdona al soñador. Las bellas y estériles emociones que el arte excita en nosotros son aborrecibles a ojos de la sociedad, y a tal grado están las personas dominadas por la tiranía de este terrible ideal social, que sin ningún pudor se nos acercan en espacios privados y públicos y nos interrogan con voz estentórea: «¿A qué se dedica usted?», cuando «¿Qué piensa usted?» es la única pregunta civilizada que a un ser humano debería estarle permitido formular a otro en voz baja. Obran con buena intención, qué duda cabe, estas gentes satisfechas. Quizá por eso resulten tan tediosas. Pero alguien debería enseñarles que, mientras que en opinión de la sociedad la contemplación es el pecado más grave del que puede acusarse a un ciudadano, en opinión de la más alta cultura la contemplación es la ocupación propia del ser humano.

ERNEST: ¿La contemplación?

GILBERT: La contemplación. Hace un rato te dije que era mucho más difícil hablar de algo que hacerlo. Deja que te diga ahora que no hacer nada es la cosa más difícil del mundo, la más difícil y la más intelectual. Para Platón, apasionado de la sabiduría, no existía forma de energía más noble. Para Aristóteles, apasionado del conocimiento, tampoco existía forma de energía más noble. Y fue la contemplación lo que santos y místicos de los tiempos medievales cultivaron en su pasión por alcanzar la santidad.

ERNEST: Entonces, ¿existimos para no hacer nada?

GILBERT: Para no hacer nada existen los elegidos. La acción es limitada y relativa. Ilimitada y absoluta es la visión del que se sienta tranquilamente y observa, del que camina en soledad y sueña. Pero quienes hemos nacido en las postrimerías de esta época fascinante somos a un tiempo demasiado cultos y demasiado críticos, demasiado sutiles en lo intelectual y demasiado curiosos de placeres exquisitos, para aceptar ninguna especulación acerca de la vida a cambio de la vida misma. Para nosotros la *città divina* carece de color y el *fruitio Dei* carece de significado. La metafísica no satisface nuestro temperamento y el éxtasis religioso está obsoleto. El mundo por medio del cual el filósofo de la Academia se convierte en «espectador de toda época y toda existencia» no es en realidad un mundo ideal, sino un mundo de meras abstracciones. Cuando nos adentramos en él, las frías matemáticas de la razón nos aniquilan. Las puertas de la ciudad de Dios no se abren ya para nosotros. Se hallan custodiadas por la ignorancia y para cruzarlas debemos renunciar a todo

cuanto de divino hay en nuestra naturaleza. Ya es bastante con que nuestros padres creyesen. Han agotado la fe de la especie. Su legado es ese escepticismo que a ellos les aterraba. Si se hubieran atrevido a expresarlo con palabras, hoy no podría vivir en nosotros como pensamiento. No, Ernest, no. No podemos volver a los santos. Hay mucho más que aprender del pecador. No podemos volver a los filósofos, y los místicos nos descarrían. ¿Quién, como insinúa en alguna parte Pater^[12], cambiaría un solo pétalo de rosa por ese ser intangible e informe tan valorado por Platón? ¿Qué es para nosotros la Iluminación de Filón^[13], el Abismo de Eckhart^[14], la Visión de Böhme^[15], el monstruoso Cielo tal como fue revelado a los ojos ciegos de Swedenborg^[16]? Todo esto vale menos que la trompeta amarilla de un narciso silvestre, mucho menos que la más insignificante de las artes visuales, pues tal como la naturaleza es materia que pugna por ser espíritu, así el arte es espíritu que se expresa bajo las condiciones de la materia, y aun en la más vulgar de sus manifestaciones, se dirige a la razón y al espíritu por igual. Para el temperamento estético lo vago es siempre repelente. Los griegos eran un pueblo de artistas porque se les ahorró esa noción de lo infinito. Como Aristóteles, como Goethe tras la lectura de Kant, nosotros deseamos lo concreto, y nada más que eso puede satisfacernos.

ERNEST: ¿Qué propones entonces?

GILBERT: Creo que conforme vayamos desarrollando el espíritu crítico seremos capaces de comprender, no sólo nuestras propias vidas, sino la existencia colectiva de la especie, y de esa manera seremos absolutamente modernos, en el verdadero sentido de la palabra modernidad. Porque aquél para quien el presente es lo único presente, no sabe nada de la época en que vive. Para comprender el siglo XIX debemos comprender todos los siglos que lo han precedido y han contribuido a convertirlo en lo que es. Para saber algo acerca de uno mismo, debemos saberlo todo acerca de los demás. Debemos ser capaces de simpatizar con todos los estados de ánimo, con todos los modos de vida ya muertos que no podemos resucitar. ¿Es esto imposible? Yo creo que no. Al revelársenos el mecanismo absoluto de toda acción y así liberarnos de las ataduras y de las cargas de responsabilidad moral que nos hemos impuesto, el principio científico de la herencia se ha transformado, por así decir, en derecho a la vida contemplativa. Nos ha mostrado que, cuando nos entregamos a la contemplación, no somos menos libres que cuando intentamos actuar. Nos ha atrapado con las redes del cazador y ha escrito en el muro la profecía de nuestro destino. No podemos contemplarlo, porque está dentro de nosotros. No podemos verlo salvo en un espejo que refleje el alma. Es Némesis desprovista de su máscara. Es la última de las Parcas, y la más terrible de todas. Es el único de los dioses cuyo verdadero nombre conocemos.

Sin embargo, aunque en la esfera de la vida práctica y exterior la contemplación ha despojado a la energía de su libertad y a la actividad de su capacidad de elección, en la esfera subjetiva, que es donde opera el alma, esta sombra terrible se nos acerca

con numerosos dones en las manos, dones de extraños estados de ánimo y sutiles sensibilidades, dones de intensos ardores y de fría indiferencia, complejos y multiformes dones de pensamientos en desacuerdo los unos con los otros, y de pasiones en lucha contra sí mismas. Y así, no es la propia vida la que vivimos, sino las vidas de los muertos, y el espíritu que en nosotros habita no es una entidad espiritual única que nos hace personales e individuales, creada para nuestro servicio y que se instala en nosotros para nuestro disfrute. Es algo que ha habitado en lugares temibles y ha establecido su morada en antiguos sepulcros. Está enfermo de numerosos males y guarda la memoria de curiosos pecados. Es más sabio que nosotros y su sabiduría es amarga. Nos colma de deseos imposibles y nos empuja a perseguir lo que sabemos que no podemos conquistar. Ahora bien, Ernest, una cosa sí puede hacer por nosotros. Puede sacarnos de esos parajes cuya belleza se ha desdibujado entre la bruma de lo familiar, o cuya innoble fealdad y sórdidas pretensiones impiden la perfección de nuestro desarrollo. Puede ayudarnos a dejar atrás el tiempo en que nacimos y a adentrarnos en otras épocas sin sentirnos exiliados en ellas. Puede enseñarnos a escapar de nuestra experiencia y a comprender las experiencias de quienes son más grandes que nosotros. El dolor de Leopardi que clama contra la vida se convierte en nuestro dolor. Oímos la flauta de Teócrito y reímos con los labios de ninfas y pastores. Bajo la piel de lobo de Pierre Vidal huimos de la jauría, y bajo la armadura de Lanzarote partimos a caballo, dejando atrás el pabellón de la reina. Hemos susurrado el secreto de nuestro amor bajo la capucha de Abelardo, y ataviados con las sucias vestimentas de Villon hemos trocado nuestra vergüenza en canto. Podemos ver la aurora a través de los ojos de Shelley y, cuando vagamos en compañía de Endimión, la luna se enamora de nuestra juventud. Nuestra es la angustia de Atis y nuestras la inane furia y la noble pena de las Danaides^[17]. ¿Tú crees que es la imaginación lo que nos permite vivir estas vidas innumerables? Sí; es la imaginación. Y la imaginación es el resultado de la herencia. Es lisa y llanamente experiencia de la especie concentrada.

ERNEST: Pero ¿qué función tiene en todo esto el espíritu crítico?

GILBERT: La cultura que permite la transmisión de estas experiencias de la especie sólo puede perfeccionarse por medio del espíritu crítico, incluso cabría decir que ambas cosas son una. Pues ¿quién es el verdadero crítico sino el que alberga los sueños, las ideas y los sentimientos de un sinfín de generaciones, aquél a quien ninguna forma de pensamiento le es ajena y ningún impulso emocional oscuro? ¿Y quién es el verdadero hombre de cultura, sino el que por medio de una sutil erudición y una selección exigente ha dotado al instinto de inteligencia y de conciencia y puede de este modo separar la obra que posee distinción de la que no la tiene, y así, por contacto y por comparación, domina los secretos del estilo y de la escuela y comprende sus significados y escucha sus voces y desarrolla ese espíritu de curiosidad desinteresada que es la verdadera raíz, la verdadera flor de la vida intelectual, y con ello alcanza claridad intelectual y, habiendo aprendido «lo mejor

que se conoce y se piensa en el mundo», vive —no es exagerado decirlo así— en compañía de los inmortales?

Sí, Ernest: la vida contemplativa, la vida cuyo propósito no es *hacer* sino *ser*, y no únicamente *ser* sino *devenir*, eso es lo que el espíritu crítico puede proporcionarnos. De esta manera viven los dioses: reflexionando sobre su propia perfección, como nos dice Aristóteles o, como imaginaba Epicuro, observando con los ojos serenos del espectador la tragicomedia del mundo que ellos mismos han creado. También nosotros podríamos vivir como ellos y dedicarnos a observar con las emociones idóneas las diversas escenas que el hombre y la naturaleza nos ofrecen. Podríamos volvernos espirituales apartándonos de la acción y alcanzar la perfección rechazando la energía. Siempre he pensado que Browning^[18] sentía algo similar. Shakespeare arroja a Hamlet a la vida activa y le hace comprender su misión a través del esfuerzo. Browning quizá nos hubiera presentado a un Hamlet que comprende su misión mediante el pensamiento. El incidente y el suceso eran para él irreales o carecían de sentido. Browning convierte el alma en protagonista de la tragedia de la vida y considera que la acción es el elemento no dramático de la obra teatral. Para nosotros, en todo caso, él es el verdadero ideal. Desde las altas torres del pensamiento podemos observar el mundo. Tranquilo, centrado y pleno, el crítico estético contempla la vida, y ninguna flecha lanzada al azar puede atravesar su armadura. Al menos él se encuentra a salvo. Ha descubierto cómo vivir.

¿Es inmoral ese estilo de vida? Sí; todas las artes son inmorales, con la excepción de aquellas formas inferiores de arte sensual o didáctico que persiguen estimular la acción, ya sea buena o mala. Pues cualquier clase de acción se inscribe en la esfera de la ética. La finalidad del arte es tan sólo crear un estado de ánimo. ¿Es inútil ese estilo de vida? ¡Ah! Ser inútil es más difícil de lo que se figuran los ignorantes filisteos. ¡Cuánto mejor le iría a Inglaterra si las cosas fueran así! No hay ningún país en el mundo tan necesitado de personas inútiles como el nuestro. Hemos degradado el pensamiento con continuas aplicaciones prácticas. ¿Quiénes de los que viven sometidos a la tensión y el torbellino de la existencia real —políticos alborotadores, reformistas vocingleros o pobres sacerdotes mentecatos, cegados por los sufrimientos de esa insignificante parte de la comunidad a la que han decidido ligar su suerte— pueden afirmar con rigor que son capaces de formular un juicio intelectual desinteresado sobre cualquier asunto? Cada una de estas profesiones entraña un prejuicio. La necesidad de hacer carrera les obliga a todos a tomar partido. Vivimos en una época de subcultura y exceso de trabajo; una época en la que las gentes son tan laboriosas que se han vuelto rematadamente estúpidas. Y, aunque esto pueda parecer duro, no puedo por menos que decir que se merecen su destino. La manera más segura de no saber nada de la vida es procurar ser útil.

ERNEST: ¡Bonita doctrina, Gilbert!

GILBERT: De que sea bonita no estoy seguro, pero al menos tiene el mérito menor de ser cierta. El deseo de hacer el bien a los demás produce una abundante cosecha de

mojigatos, y ése sólo es el más leve de los males que origina. El mojigato ofrece un tema de estudio psicológico apasionante, y aunque la moral sea la más ofensiva de todas las poses, al menos adoptar una pose ya es algo. Supone un reconocimiento formal de la importancia de abordar la vida desde una perspectiva definida y razonada. La compasión humanista entra en combate con la naturaleza, y al garantizar la supervivencia del fracaso puede llevar al hombre de ciencia a aborrecer sus fáciles virtudes. El economista político la denuesta, puesto que coloca al imprevisor en el mismo plano que al previsor, y de ese modo priva a la vida de su principal incentivo para la industria, por tratarse del más sórdido. Por el contrario, a ojos del pensador, el daño real de la compasión emocional es que limita el conocimiento, y con ello nos impide resolver cualquier problema social. En este momento tratamos de evitar con subsidios y limosnas la crisis que está por llegar, la revolución inminente, como la llaman mis amigos los fabianistas^[19]. Pues bien, cuando llegue la revolución de la crisis, seremos incapaces de responder, porque no sabremos nada. Y por eso, Ernest, no debemos engañarnos. Inglaterra no será un país civilizado hasta que haya incorporado la Utopía a sus territorios. A más de una de sus colonias podría renunciar con provecho por tan hermosa región. Lo que necesitamos son individuos sin sentido práctico, capaces de ver más allá del presente, de pensar más allá del día de hoy. Los que intentan conducir al pueblo sólo pueden lograrlo siguiendo al populacho. Es la voz que clama en el desierto la que allana el camino de los dioses.

Tal vez creas que hay un punto de egoísmo en la observación por el mero placer de la observación, y en la contemplación por la contemplación. Aunque lo creas, no lo digas. Sólo una época profundamente egoísta, como la nuestra, puede rendir culto al sacrificio personal. Y sólo una época profundamente codiciosa, como ésta que vivimos, puede elevar por encima de esas hermosas virtudes intelectuales las hueras virtudes emocionales que le reportan un beneficio práctico inmediato. También yerran en su objetivo los filántropos y los sentimentalistas de nuestros días, esos que se pasan la vida hablando del deber para con el prójimo. Y es que la evolución de la especie depende de la evolución individual, y cuando la cultura del yo deja de ser el ideal, el nivel intelectual se reduce de inmediato, y a menudo termina por agotarse. Cuando cenamos en compañía de un hombre que ha dedicado su vida a cultivarse — un espécimen raro en estos tiempos, lo admito, aunque todavía se encuentra de vez en cuando —, nos levantamos de la mesa enriquecidos, con la conciencia de que un noble ideal ha tocado y santificado nuestros días por un momento. Pero ¡ay de ti, querido Ernest, si te sientas en compañía de un hombre que se ha pasado la vida intentando educar a los demás! ¡Qué espantosa experiencia! ¡Qué aterradora la ignorancia que inevitablemente resulta de la fatal costumbre de impartir opiniones! ¡Cuán limitado nos resulta su espíritu! ¡Cuánto nos aburre y cuánto debe de aburrirse a sí mismo con sus infinitas repeticiones y sus insufribles redundancias! ¡Cómo carece de todo germen de crecimiento intelectual! ¡En qué círculo vicioso se mueve

siempre!

ERNEST: Hablas con una emoción extraña, Gilbert. ¿Has tenido recientemente esa «espantosa experiencia», como tú la llamas?

GILBERT: Muy pocos podemos librarnos de ella. Dicen que el maestro de escuela está en declive. ¡Más quisiera yo! Resulta que esa clase de individuos, de la cual no es más que uno de sus representantes, y el menos importante por añadidura, es la que en realidad domina nuestras vidas. Y así como el filántropo es el azote de la esfera ética, el azote de la esfera intelectual es el hombre tan ocupado en tratar de educar a los demás que jamás ha podido ocuparse de su propia educación. No, Ernest, la cultura del yo es el auténtico ideal del ser humano. Goethe lo supo ver, y la deuda que por eso tenemos con él es la más grande que hemos contraído con ningún hombre desde los tiempos de los griegos. Los griegos también supieron verlo, y legaron al pensamiento moderno el concepto de la vida contemplativa además del método crítico, que es el único que permite alcanzar plenamente esa vida. Sólo en eso reside el esplendor del Renacimiento, que nos dio el humanismo. Y sólo eso podría conferir grandeza también a nuestra época. Porque la auténtica debilidad de Inglaterra no radica en su insuficiente armamento o en la precaria fortificación de sus costas, y tampoco en la pobreza que se adentra con sigilo por callejones sin sol, ni en los borrachos que se pelean en sórdidos patios, sino sencillamente en el hecho de que ha puesto sus ideales en la emoción en lugar de ponerlos en la razón.

No niego que el ideal de la razón sea difícil de alcanzar, y aún menos que en años venideros resulte impopular entre las masas. A la gente le resulta muy fácil simpatizar con el sufrimiento y muy difícil simpatizar con el pensamiento. Es tan poco lo que la gente vulgar hace por entender el pensamiento que termina por convencerse de que basta con tachar una teoría de peligrosa para pronunciar su condena, cuando, precisamente, sólo las teorías peligrosas tienen algo de valor intelectual. Una idea que no sea peligrosa no merece llamarse idea.

ERNEST: Me desconciertas, Gilbert. Dices que todo arte es en esencia inmoral. ¿Vas a decirme ahora que todo pensamiento es en esencia peligroso?

GILBERT: Sí, en el terreno práctico lo es. La seguridad de la sociedad reside en la costumbre y en el instinto inconsciente, y el fundamento de la estabilidad social, como un organismo sano, es la ausencia total de inteligencia entre sus miembros. La mayoría de las personas tiene plena conciencia de esto, se coloca de manera natural del lado de ese magnífico sistema que las eleva a la categoría de máquinas, y combate con tal furia la intromisión de las facultades intelectuales en cualquier cuestión que concierna a la vida, que uno se siente tentado a definir al ser humano como un animal racional que pierde los estribos cuando debe actuar de acuerdo con los dictados de la razón. Pero salgamos del terreno práctico y no hablemos más de esos filántropos perversos, a quienes bien podemos dejar a merced del sabio de ojos almendrados del Río Amarillo, de ese hombre llamado Chuang-Tsu^[20] que demostró cómo esos bienintencionados y nefastos entrometidos han destruido la sencilla y espontánea

virtud que habita en el ser humano. Es un asunto tedioso y quiero volver al terreno en el que la crítica es libre.

ERNEST: ¿A la esfera del intelecto?

GILBERT: Sí. Recordarás que he dicho que el crítico es, a su manera, tan creativo como el artista, cuya obra, a decir verdad, a veces sólo tiene valor en la medida en que sugiere en el crítico un nuevo estado mental o emocional que éste puede desarrollar con la misma e incluso mayor distinción de forma y, al servirse de un nuevo medio de expresión, hacerlo más bello y más perfecto. Pareces algo escéptico en cuanto a esta teoría. ¿Me equivoco?

ERNEST: No soy escéptico, aunque te confieso que tengo la profunda convicción de que esa obra que según tú el crítico produce —y que sin duda debemos tomar por creativa— es necesariamente subjetiva, mientras que las grandes obras de arte son siempre objetivas; objetivas e impersonales.

GILBERT: La diferencia entre la obra objetiva y la subjetiva es únicamente externa y formal. Es accidental, no esencial. Toda creación artística es absolutamente subjetiva. El mismo paisaje que Corot contemplaba era, tal como se decía a sí mismo, tan sólo un estado de ánimo personal; y esos grandes personajes del teatro griego o inglés que nos parecen dotados de una existencia real y propia, al margen de los poetas que los crearon, no son en última instancia más que los propios poetas, no como ellos creían ser sino como creían no ser. Y al pensarlo así, de una manera extraña y aunque no fuera más que por un momento, en verdad llegaron a serlo. Y es que nunca podemos salir de nosotros mismos, ni puede haber en la creación algo que el creador no fuese. No, yo diría que cuanto más objetiva parece la creación, más subjetiva es en realidad. Shakespeare podría haberse encontrado con Rosencrantz y Guildenstern en las calles nevadas de Londres, o haber visto pelear a los criados de casas rivales en una plaza pública, pero Hamlet surgió de su alma y Romeo de su pasión. Para ello dio forma visible a determinados aspectos de su propia naturaleza, a impulsos que se agitaban con tal virulencia en su interior que por fuerza tenía que soportarlos para comprender su energía, no en el plano inferior de la vida real, donde se habrían visto coartados y oprimidos, y de esa manera se habrían vuelto imperfectos, sino en el plano imaginativo del arte, donde el amor de veras puede hallar en la muerte su plenitud, donde uno puede apuñalar al que escucha escondido detrás de una cortina y pelear en una tumba recién cavada y obligar a un rey culpable a beber de su propio veneno y vislumbrar el espectro de su padre bajo el resplandor de la luna, acechando con su armadura completa entre las murallas envueltas en la bruma. Limitar la acción habría dejado a Shakespeare insatisfecho y no le habría permitido expresarse. Y así como no haciendo nada fue capaz de conseguirlo todo, no hablando nunca de sí mismo en sus obras se nos revela en ellas plenamente y nos muestra su verdadera naturaleza y su verdadero temperamento de un modo mucho más pleno que en esos sonetos suyos, tan exquisitos como extraños, aunque en ellos revele los secretos más hondos de su corazón con ojos cristalinos. Sí, la forma

objetiva es en el fondo la más subjetiva. El hombre es menos el que es cuando habla con su propia voz. Dale una máscara y te dirá la verdad.

ERNEST: Entonces, al estar limitado por la forma subjetiva, el crítico será por necesidad menos capaz de expresarse plenamente que el artista, que tiene siempre a su disposición las formas impersonales y objetivas.

GILBERT: No por necesidad, y desde luego que en absoluto si reconoce que cada modalidad de crítica es, en su máxima expresión, tan sólo un estado de ánimo, y que nunca somos más sinceros con nosotros mismos que cuando somos incoherentes. El crítico estético, fiel sólo al principio de belleza que anima todas las cosas, buscará siempre impresiones frescas, extraerá el secreto de los encantos de las diversas, se postrará, tal vez, ante altares extranjeros o sonreirá, si así se le antoja, a dioses desconocidos y nuevos. Lo que otros llaman el pasado propio sin duda es muy importante para ellos, pero nada tiene que ver con uno mismo. El hombre que se entrega a contemplar su pasado merece carecer de un futuro hacia el que dirigir su mirada. Una vez se ha encontrado la manera de expresar un estado de ánimo, hay que olvidarse y pasar a otra cosa. Te ríes, pero créeme que es así. Ayer mismo era el realismo lo que nos deleitaba. De él obtuvimos ese *nouveau frisson* que perseguía. Lo analizamos y nos hartamos de él. En su ocaso llegó el luminista en pintura y el simbolista en poesía, y el espíritu del Medievo, ese espíritu que no se corresponde con una época sino con un temperamento, despertó sin previo aviso en la Rusia herida e hizo nacer temporalmente en nosotros la terrible fascinación por el dolor. Ahora el último grito es la novela, pero las hojas ya empiezan a temblar en el valle y la belleza recorre las púrpuras cumbres de los montes con pies dorados y esbeltos. Los estilos antiguos perviven, qué duda cabe. Los artistas se copian a sí mismos o se copian los unos a los otros con fatigosa insistencia. Pero la crítica no cesa en su avance, y el crítico está en permanente evolución.

El crítico no está limitado por una forma de expresión subjetiva. El método dramático le pertenece y también el método épico. Puede servirse del diálogo, como quien puso a Milton y a Marvel a conversar acerca de la naturaleza de la comedia y de la tragedia, y el que nos ofreció la disertación epistolar de Sidney y Lord Brooke bajo los robles de Penshurst; o puede adoptar la narración, como prefiere Pater, cada uno de cuyos *Retratos imaginarios* —¿no es ése el título del libro?— nos presenta bajo el imaginativo disfraz de la ficción un fragmento de crítica delicada y sutil: uno sobre el pintor Watteau, otro sobre la filosofía de Spinoza, un tercero sobre los elementos paganos en los comienzos del Renacimiento, y el último, en algunos aspectos el más sugerente de todos, sobre la fuente de esa *Aufklärung*, de esa ilustración que alboreó en Alemania en el siglo pasado y con la cual ha contraído nuestra cultura una deuda impagable. El diálogo, ciertamente, esa exquisita forma literaria que, desde Platón a Luciano, y desde Luciano a Giordano Bruno, y desde Bruno al eximio pagano que tanto deleitó a Carlyle, ha sido siempre una fórmula empleada por los críticos creadores del mundo, jamás perderá el atractivo que

encierra para el pensador como modo de expresión. Mediante el diálogo podemos tanto revelarnos como escondernos, dar forma a cualquier fantasía y dar realidad a cualquier estado de ánimo. Mediante el diálogo podemos presentar el objeto desde todas las perspectivas posibles y mostrarlo en su totalidad, del mismo modo en que el escultor nos muestra las cosas, y así alcanzar toda la riqueza y toda la realidad de efectos que emana de esas otras ideas sugeridas de improviso por la idea central en su avance y que en verdad la iluminan de una manera más plena, o que surgen de esas felices reflexiones a posteriori que confieren una plenitud más completa al esquema central y al mismo tiempo transmiten algo del delicado encanto del azar.

ERNEST: Mediante el diálogo también podemos inventar un antagonista imaginario al que convertir a nuestro capricho, sirviéndonos de algún argumento de absurda complejidad.

GILBERT: ¡Ah! ¡Es tan fácil convertir a los demás y tan difícil convertirse a uno mismo! Para llegar a lo que realmente creemos, tenemos que hablar por boca de otro. Para conocer la verdad debemos imaginar un sinfín de falsedades. Porque ¿qué es la verdad? En cuestión de religión no es más que la opinión que ha sobrevivido. En cuestión de ciencia es el último descubrimiento. En cuestión de arte es el último estado de ánimo propio. Y ahora ves, Ernest, que el crítico dispone de tantas formas de expresión objetivas como el artista. Ruskin^[21] transformó su crítica en prosa imaginativa, y es magistral en sus cambios y en sus contradicciones. Browning expresó la suya en verso blanco y obligó al pintor y al poeta a revelarnos su secreto. Renan emplea el diálogo y Pater la ficción, y Rossetti tradujo a música-soneto el color de Giorgione y los dibujos de Ingres, así como sus propios dibujos y colores, comprendiendo, con el instinto de quien posee múltiples modos de expresión, que el arte supremo es la literatura, y que el medio más bello y más perfecto es la palabra. Ernest: Muy bien, ahora que has demostrado que el crítico dispone de todas las formas objetivas, dime cuáles son las cualidades que deben caracterizar al verdadero crítico.

GILBERT: ¿Cuáles dirías tú que son?

ERNEST: Bueno, yo diría que un crítico debe ser ante todo imparcial.

GILBERT: ¡Ah! Imparcial no. Un crítico no puede ser imparcial en el sentido ordinario del término. Sólo sobre las cosas que no nos interesan podemos dar una opinión en verdad ecuánime, lo que sin duda es la razón por la que una opinión ecuánime carece por completo de valor. El hombre que percibe los dos aspectos de una cuestión no percibe nada en absoluto. El arte es una pasión, y en cuestión de arte el pensamiento está invariablemente teñido por la emoción, de ahí que sea fluido en lugar de fijo y que, al depender de sutiles estados de ánimo y de momentos exquisitos, no pueda embutirse en una rígida fórmula científica o en un dogma teológico. Es al alma a lo que el arte se dirige, y el alma puede ser prisionera de la mente lo mismo que del cuerpo. Por eso, no debemos tener prejuicios. Pero, como señaló un gran francés hace cien años, debemos tener preferencias en tales asuntos, y

al tenerlas dejamos de ser imparciales. Sólo un tasador puede admirar con imparcialidad y por igual todas las escuelas artísticas. No; la imparcialidad no es una de las cualidades del verdadero crítico. Ni siquiera es una condición de la crítica. Cada forma de arte con la que establecemos contacto nos domina temporalmente hasta el punto de excluir cualquier otra. Debemos entregarnos por completo a la obra en cuestión, sea cual fuere, si queremos desvelar su secreto. Y mientras lo hacemos no debemos pensar en nada más, de hecho no podemos pensar en nada más.

ERNEST: En todo caso, el verdadero crítico será racional, ¿no es así?

GILBERT: ¿Racional? Hay dos maneras de aborrecer el arte, Ernest. Una es aborrecerlo. La otra es apreciarlo racionalmente. Porque el arte, como supo ver Platón, y no sin pesar, genera en el oyente y en el espectador una forma de locura divina. No surge de la inspiración, sino que inspira a otros. No apela a la razón. Si de verdad amamos el arte debemos amar por encima de todas las cosas, y en contra de ese amor, la razón se sublevaría si le prestáramos atención. No hay cordura alguna en la veneración de la belleza. Es demasiado espléndida para ser cuerda. Quienes convierten la belleza en la nota dominante de sus vidas son percibidos por el mundo como visionarios puros.

ERNEST: Bueno, al menos el crítico será sincero.

GILBERT: Un poco de sinceridad es peligroso y mucha sinceridad es definitivamente desastrosa. El verdadero crítico sin duda es sincero en su devoción al principio de la belleza, pero la buscará en todas las épocas y en todas las escuelas, y no tolerará limitaciones de ninguna costumbre de pensamiento establecido o ningún modo estereotipado de mirar las cosas. Se encontrará a sí mismo en muchas formas y de mil maneras distintas y tendrá siempre curiosidad por sensaciones frescas y perspectivas nuevas. En el cambio constante, y sólo en el cambio constante, hallará su verdadera unidad. No tolerará ser esclavo de sus propias opiniones. Pues ¿qué es la mente sino movimiento en la esfera del intelecto? La esencia del pensamiento, como la esencia de la vida, es la evolución. No deben asustarte las palabras, Ernest. Lo que suele llamarse insinceridad no es más que un método que nos permite multiplicar nuestra personalidad.

ERNEST: Temo que mis sugerencias no han sido afortunadas.

GILBERT: Dos de los tres atributos que has mencionado, la sinceridad y la imparcialidad, si no del todo morales, rozan la frontera de la moral, y la primera condición de la crítica es que el crítico sea capaz de comprender que la esfera del arte y la esfera de la ética son completamente distintas e independientes. Cuando se confunden regresa el caos. Hoy se confunden con demasiada frecuencia en Inglaterra, y aunque nuestros modernos puritanos no pueden destruir un objeto bello, con su prurito desmedido casi llegan a mancillar la belleza temporalmente. Esas personas, lamento decirlo, se expresan a través del periodismo. Lo lamento porque es mucho lo que puede decirse en favor del periodismo moderno. Al ofrecernos las opiniones de los que carecen de educación, nos acerca a la ignorancia de la sociedad. Al detallar la

crónica de los sucesos de la vida contemporánea, nos muestra la ínfima importancia que en realidad tienen estos sucesos. Al empeñarse en discutir lo innecesario, nos hace comprender lo que es imprescindible para la cultura y lo que no lo es. Pero no debería permitirse al pobre Tartufo escribir artículos sobre arte moderno. Cuando se le permite, el arte se embrutece. Y, sin embargo, los artículos de Tartufo y las notas de Chadband^[22] al menos tienen una utilidad. Tienen la utilidad de demostrar lo limitada que es esa región sobre la cual la ética y las consideraciones éticas se envanecen de ejercer su influencia. La ciencia está fuera del alcance de la moral, puesto que su mirada está puesta en verdades eternas. El arte está fuera del alcance de la moral, puesto que su mirada está puesta en cosas bellas e inmortales y en continua transformación. A la moral corresponden las esferas inferiores y menos intelectuales. De todos modos, pasemos por alto a esos puritanos que se desgañan; tienen su lado cómico. ¿Quién puede contener la risa cuando un periodista de medio pelo propone seriamente limitar los temas y contenidos a disposición del artista? Más valdría poner algún límite, y confío en que no tarde en hacerse, sobre alguno de nuestros periódicos y nuestros periodistas. Porque nos presentan los hechos descarnados, sórdidos y repugnantes de la vida. Refieren, con degradante avidez, los pecados de segundo rango, y con la conciencia del iletrado nos ofrecen exactos y prosaicos detalles de los actos de personas que carecen del más mínimo interés. Pero al artista, que acepta los hechos de la vida y sin embargo los transforma en figuras de belleza, en vehículos de compasión o de terror, que muestra su elemento cromático y su prodigio, y también su verdadera transcendencia ética, y a partir de ellos construye un mundo más real que la propia realidad, de un sentido más elevado y más noble, ¿quién puede ponerle límites? No los apóstoles de ese nuevo periodismo que no es sino la antigua vulgaridad acentuada. Ni los apóstoles de ese nuevo puritanismo que no es sino el lamento de los hipócritas, tan mal escrito como hablado. El mero hecho de sugerirlo es ridículo. Olvidémonos de esas gentes perversas y pasemos a discutir las cualidades artísticas que el verdadero crítico necesita.

ERNEST: ¿Y cuáles son? Dime.

GILBERT: La sensibilidad es el principal requisito del crítico: una sensibilidad exquisitamente susceptible a la belleza y a las diversas impresiones que ésta nos proporciona. No nos ocuparemos ahora de en qué condiciones y por qué medios se origina ese temperamento en la especie o en el individuo. Baste con señalar que existe y que hay en nosotros un sentido de la belleza independiente de los demás sentidos y superior a ellos, independiente de la razón y más noble que ella, independiente del alma y de igual valor: un sentido que anima a unos a crear y a otros, en mi opinión los espíritus más delicados, a la simple contemplación. Mas para purificarse y para ser perfecto, este sentido necesita un entorno exquisito. A falta de él muere o se adormece. Seguramente recordarás ese delicioso pasaje en el que Platón describe cómo debe educarse a un joven griego, y la importancia que atribuye al entorno, señalando que el muchacho ha de crecer entre hermosas vistas y sonidos, de

tal modo que la belleza de las cosas materiales pueda preparar su alma para recibir la belleza espiritual. Inconscientemente y sin saber por qué debe desarrollar ese amor por la belleza que, tal como Platón nunca se cansa de recordarnos, es el verdadero propósito de la educación. Poco a poco debe nacer en él una sensibilidad que lo llevará de una manera sencilla y natural a elegir el bien antes que el mal y a rechazar lo que es vulgar y discordante, a seguir con gusto instintivo y delicado todo cuanto posee gracia y encanto y belleza. Finalmente, a su debido tiempo, ese gusto llegará a ser crítico y consciente, aunque en un principio sólo existe como instinto cultivado, y «el que ha recibido esa verdadera cultura del hombre interior percibirá con nítida y certera visión las omisiones y los defectos en el arte o en la naturaleza, y animado por esa sensibilidad que no yerra, mientras alaba y se deleita en lo bueno y lo acoge en su alma y con ello se hace bueno y noble, reprobará y odiará con justicia lo malo incluso antes de ser capaz de razonar por qué»; y así, cuando más adelante se desarrolle en él el espíritu crítico y consciente, «lo reconocerá y lo saludará como a un amigo con el que está familiarizado desde hace mucho tiempo gracias a su educación». No necesito decirte, Ernest, lo lejos que nos hemos quedado en Inglaterra de este ideal, y me figuro la sonrisa que iluminaría el radiante rostro del filisteo si alguien osara insinuar que el verdadero propósito de la educación era el amor a la belleza y que los métodos que aquélla debía seguir eran el desarrollo de la sensibilidad, el cultivo del gusto y la formación del espíritu crítico.

Y es que incluso para nosotros queda algo de belleza en el entorno, y en muy poco cuenta la mediocridad de tutores y profesores cuando uno puede deambular por los grises claustros de la Magdalena^[23] y escuchar el canto de una voz aflautada en la capilla de Waynflete, o tenderse en los verdes prados, entre las mariposas moteadas como la piel de la serpiente, y contemplar cómo el sol abrasador del mediodía forja con un oro más delicado las veletas de la torre, o merodear por las escaleras de Christ Church bajo los sombríos abanicos de la bóveda, o pasar por la puerta esculpida de St. John's College encargada por el arzobispo Laud. No sólo en Oxford o en Cambridge puede formarse y cultivarse y perfeccionarse el sentido de la belleza. En toda Inglaterra asistimos a un renacimiento de las artes decorativas. La fealdad ya no tiene cabida. Hasta en las casas de los ricos se observa el buen gusto y los que no son ricos han sabido hacer de sus hogares espacios refinados, acogedores y agradables de habitar. Calibán^[24], el pobre y primitivo Calibán, cree que cuando deja de mofarse de un objeto, éste deja de existir. Pero su burla tan sólo cesa porque ha topado con una burla más rápida y más aguda que la suya y por un momento ha recibido la amarga lección de ese silencio que debía cerrar para siempre sus labios zafios y deformes. Lo que se ha hecho hasta hoy sólo ha sido desbrozar el camino. Siempre es más difícil destruir que crear, y cuando lo que uno tiene que destruir es la vulgaridad y la estupidez, la tarea de la destrucción requiere no sólo valentía sino también desprecio. Y a la vez me parece que en cierto sentido algo se ha hecho. Nos hemos liberado de lo malo. Ahora debemos construir lo bello. Y aunque la misión del movimiento

estético sea invitarnos a contemplar y no a crear, toda vez que el instinto creador es muy acentuado entre los celtas, y son los celtas quienes lideran el mundo del arte, no hay razón para que en años venideros este extraño renacimiento no llegue a ser casi tan poderoso, a su manera, como lo fue aquel despertar del arte que estalló siglos atrás en las ciudades de Italia.

A decir verdad, para cultivar la sensibilidad debemos dirigirnos a las artes decorativas, a las artes que nos conmueven, no a las que nos enseñan. La pintura moderna es deliciosa, qué duda cabe. Al menos algunos de sus ejemplos. Pero resulta imposible convivir con ella; es demasiado ingeniosa, demasiado afirmativa, demasiado intelectual. Su significado es demasiado evidente y sus métodos se definen con demasiada precisión. No tardamos en hastiarnos de lo que nos dice, y llega a aburrirnos tanto como nuestros parientes. Tengo en mucho aprecio el trabajo de muchos pintores impresionistas de París y de Londres. La sutileza y la distinción siguen creando escuela. Algunas de sus composiciones y armonías me recuerdan la inalcanzable belleza de la inmortal *Sinfonía en Blanco Mayor* de Gautier, esa impecable obra maestra de música y de color que tal vez haya inspirado el estilo y los títulos de muchas creaciones de los pintores impresionistas. Para ser de los que acogen al incompetente con entusiasta simpatía, de los que confunden lo raro con lo bello y la vulgaridad con la verdad, son en verdad perfectos. Sus aguafuertes tienen el brillo de un epigrama, sus pinturas al pastel son fascinantes como paradojas, y en cuanto a sus retratos, por más que el vulgo los denueste, no se puede negar que poseen ese encanto único y prodigioso que anima a las obras de ficción pura. Pero los impresionistas, por serios y aplicados que sean, no nos sirven. A mí me agradan. Su tónica blanca dominante, con sus variaciones lilas, hizo época en el color. Y aunque el momento no hace al hombre, sin duda que hace al impresionista, y ¿qué no podría decirse de este momento del arte, y del «monumento del momento», como lo expresó Rossetti? Además, son sugerentes. Si no han abierto los ojos a los ciegos, al menos han dado un gran aliento a los miopes, y mientras que sus maestros pueden tener toda la inexperiencia de la vejez, sus jóvenes exponentes son demasiado sabios para ser alguna vez sensatos. Insistirán, no obstante, en tratar la pintura como si fuera un género autobiográfico inventado para el uso de los iletrados, y no cesan de parlotear en sus toscos lienzos acerca de sus innecesarias personas y sus innecesarias opiniones, y con vulgar exceso de énfasis echan a perder ese sutil desprecio por la naturaleza que es su mayor y único mérito. Uno termina por cansarse de la obra de individuos cuya individualidad se manifiesta siempre de una manera tan ruidosa y por lo general carente de interés. Hay mucho más que decir en favor de esa otra escuela parisina más reciente, de los arcaístas, como se hacen llamar, que, al negarse a dejar al artista enteramente a merced de los elementos, encuentran el ideal del arte no sólo en un mero efecto atmosférico, sino que persiguen la belleza imaginativa del dibujo y el encanto de los colores bellos, y rechazan ese realismo tedioso de quienes se limitan a pintar lo que ven, movidos por el afán de ver algo que merezca la pena, y de verlo

no sólo con la visión física, sino con esa visión más noble del alma que es mucho más amplia en alcance espiritual y mucho más espléndida en propósito artístico. En todo caso, trabajan en esas condiciones decorativas que todo arte precisa para ser perfecto, y tienen el suficiente sentido estético para lamentar las sórdidas y estúpidas limitaciones impuestas por el modernismo absoluto de la forma y que han resultado ser la ruina de tantos impresionistas. Aun así, el arte abiertamente decorativo es el arte con el que se puede convivir. Es la única de todas nuestras artes visuales capaz de modelar a la vez nuestra sensibilidad y nuestro estado de ánimo. El simple color, no estropeado por el significado y libre de formas definidas, puede hablarle al alma de mil maneras distintas. La armonía que reside en las delicadas proporciones de líneas y volúmenes se refleja en el espíritu. Las repeticiones de motivos nos dan reposo. Las maravillas del dibujo despiertan la imaginación. En la pura belleza de sus materiales hay elementos de cultura latentes. Y eso no es todo. Al rechazar deliberadamente la naturaleza como ideal de belleza, así como los métodos imitativos del pintor ordinario, el arte decorativo no sólo prepara el alma para acoger las verdaderas obras imaginativas sino que desarrolla en ella esa noción de forma que es el fundamento de toda empresa creadora o crítica. Y es que el verdadero artista es el que avanza, no del sentimiento a la forma, sino de la forma al pensamiento y a la pasión. No concibe primero una idea y después se dice: «Expresaré mi idea en un complicado metro de catorce versos», sino que al comprender la belleza del esquema del soneto, concibe ciertas modalidades musicales y ciertos métodos de rima, y es la propia forma quien sugiere lo que ha de llenarla y hacerla intelectual y emocionalmente completa. De cuando en cuando el mundo se rebela contra el delicioso arte de un poeta porque, según suele decirse con esa frase tan manida y absurda, «no tiene nada que decir». Pero si tuviera algo que decir, lo más probable es que lo dijera, y el resultado sería tedioso. Él se inspira en la forma, y únicamente en la forma, como debe hacer todo artista que se precie. Una pasión real sería su ruina. Lo que sucede en realidad es inútil para el arte. Toda la mala poesía brota de un sentimiento genuino. Ser natural es ser obvio y ser obvio es ser antiartístico.

ERNEST: Me pregunto si de verdad crees lo que dices.

GILBERT: ¿Qué es lo que te sorprende? El cuerpo es el alma, no sólo en el arte. En todo plano de la vida, la forma es el origen de las cosas. Los movimientos rítmicos y armoniosos de la danza transmiten ritmo y armonía al espíritu, según nos dice Platón. Las formas son el alimento de la fe: así lo proclamó Newman^[25] en uno de esos grandes momentos de sinceridad que nos hacen admirar y conocer al ser humano. Tenía razón, aunque tal vez no supiera cuán terriblemente la tenía. Creemos en los credos no porque sean racionales sino porque se repiten. Sí. La forma lo es todo. Es el secreto de la vida. Encuentra la manera de expresar una pena y se te hará muy querida. Encuentra la manera de expresar una alegría y se reforzará su éxtasis. ¿Deseas amar? Emplea la letanía del amor, y las palabras generarán el anhelo del cual el mundo se imagina que emanan. ¿Tienes una tristeza que te consume el corazón?

Macérate en el lenguaje del dolor, aprende a pronunciarlo con el príncipe Hamlet y la reina Constanza y descubrirás que el mero hecho de expresarse es un modo de consolarse, y que la forma, que es el nacimiento de la pasión, también es la muerte del dolor. Por eso, volviendo a la esfera del arte, es la forma lo que crea no sólo el temperamento crítico sino también el instinto estético, ese instinto infalible que nos revela todas las cosas en sus condiciones de belleza. Empieza por venerar la forma y no habrá secreto del arte que no te sea revelado, y recuerda que en la crítica, como en la creación, la sensibilidad lo es todo, y que las escuelas artísticas deben agruparse históricamente, no de acuerdo con la época en que se desarrollaron sino de acuerdo con las sensibilidades que las cultivaron.

ERNEST: Tu teoría de la educación es deliciosa. Pero ¿qué influencia tendrá tu crítico, criado en ese entorno exquisito? ¿De veras crees que a algún artista le afecta alguna vez lo que diga la crítica?

GILBERT: La influencia del crítico reside en el mero hecho de su propia existencia. El crítico representará al individuo perfecto. En él se hará realidad la cultura del siglo. No debe aspirar a nada más que a su propio perfeccionamiento. La inteligencia, como bien se ha señalado, sólo reclama sentirse viva. Ciertamente es que al crítico puede moverle el deseo de ejercer su influencia, pero en tal caso no se ocupará del individuo sino de la época y tratará de despertar su conciencia, de sensibilizarla generando en ella nuevos deseos y apetitos y prestándole su visión más amplia y sus estados de ánimo más nobles. El arte de hoy le interesará menos que el arte de mañana, mucho menos que el arte de ayer, y en cuanto a esos que en este momento se afanan con ahínco, ¿qué nos importan sus esfuerzos? Lo hacen lo mejor que pueden, sin duda, y en consecuencia extraemos lo peor de ellos. Las peores obras se hacen siempre con las mejores intenciones. Además, mi querido Ernest, cuando un hombre cumple los cuarenta, o cuando ingresa en la Academia o es nombrado miembro de un Ateneo o se consagra como novelista popular, cuyos libros son muy solicitados en las estaciones de tren suburbanas, uno puede permitirse el lujo de desenmascarlo, pero no tendrá el placer de reformarlo. Y esto, lo reconozco, es una suerte para él, pues no me cabe duda de que la reforma es un proceso mucho más doloroso que el castigo; es en realidad castigo en su forma más agravante y moral, lo cual explica nuestro rotundo fracaso como sociedad a la hora de recuperar a ese interesante fenómeno al que se conoce como delincuente irredimible.

ERNEST: Pero ¿no podría ser que el poeta sea el mejor juez de la poesía y el pintor de la pintura? Cada una de las artes debe seducir principalmente al artista que la cultiva. ¿No sería su juicio el más valioso?

GILBERT: El arte, todo arte, sólo seduce al temperamento artístico. El arte no se dirige al especialista. Se proclama universal y único en cualquiera de sus manifestaciones. En realidad, lejos de ser cierto que el artista sea el mejor juez del arte, un gran artista nunca puede juzgar en absoluto la obra de otros y apenas puede juzgar la suya. La misma visión concentrada que convierte a un hombre en artista

limita, por su propia intensidad, su facultad de apreciación. La fuerza creadora lo empuja ciegamente en pos de su objetivo. Las ruedas de su carro levantan una nube de polvo alrededor. Los dioses se ocultan los unos de los otros. Reconocen a quienes los veneran. Nada más. Ernest: Dices que un gran artista no puede apreciar la belleza de una obra distinta de la suya. Gilbert: Le resulta imposible. Wordsworth sólo veía en el *Endimión* un bonito ejemplo de paganismo, mientras que Shelley, a quien tanto disgustaba la actividad, era sordo al mensaje de Wordsworth: su forma le repelía. Y Byron, ese individuo magnífico, apasionado, humano e incompleto, no apreciaba ni al poeta de las nubes ni al poeta de los lagos^[26], y no alcanzaba a ver lo prodigioso que era Keats. El realismo de Eurípides se le hacía aborrecible a Sófocles. Ese lento goteo de cálidas lágrimas no tenía música para él. Milton, limitado por la grandilocuencia de su estilo, no pudo comprender el método de Shakespeare, como tampoco pudo Sir Joshua comprender el de Gainsborough. Los malos artistas se admiran mutuamente. A eso lo llaman amplitud de miras y ausencia de prejuicios. Pero un artista verdaderamente grande es incapaz de concebir que pueda mostrarse la vida o crearse belleza en condiciones distintas de las que él ha elegido. La creación emplea toda su capacidad crítica en su propia esfera. No puede utilizarla en la esfera de los demás. Y es precisamente el hombre incapaz de crear una cosa el que se convierte en el juez más idóneo para criticarla.

ERNEST: ¿De veras lo crees?

GILBERT: Sí, porque la creación limita la visión, mientras que la contemplación la amplía.

ERNEST: ¿Y qué me dices de la técnica? ¿No tiene cada arte su técnica particular?

GILBERT: Desde luego que sí: cada arte tiene su gramática y sus materiales. La técnica no encierra ningún misterio, de ahí que hasta el incompetente pueda ser correcto. Ahora bien, aunque las leyes por las que se rige el arte han de ser fijas y claras, para poder desarrollarlas plenamente deben ser elevadas por la imaginación a un grado de belleza tal que todas ellas parezcan una excepción. En realidad la técnica es personalidad. Por eso el artista no puede enseñarla, y por eso el discípulo no puede aprenderla, y por eso el crítico estético sí puede comprenderla. Para el gran poeta no existe más que un método musical: el suyo. Para el gran pintor no hay más que una manera de pintar: la que él emplea. El crítico estético, y sólo él, puede apreciar todas las formas y estilos. Es a él a quien el arte se dirige.

ERNEST: Bueno, creo que ya he formulado todas mis preguntas. Y ahora tengo que reconocer...

GILBERT: ¡Ah! No digas que estás de acuerdo conmigo. Cuando alguien se muestra de acuerdo conmigo tengo la sensación de estar por fuerza equivocado.

ERNEST: En tal caso me abstendré de decirte si estoy de acuerdo o no. Pero te haré otra pregunta. Dices que la crítica es arte creativo. ¿Qué futuro le espera?

GILBERT: El futuro pertenece a la crítica. Los temas a disposición del artista son

cada vez más limitados, tanto en su alcance como en su variedad. La Providencia y Walter Besant^[27] han agotado los más obvios. La creación sólo pervivirá a condición de volverse mucho más crítica de lo que es en el presente. Los viejos caminos y las calzadas polvorientas están demasiado trillados. Tanto trasiego ha terminado con su encanto y les ha hecho perder ese elemento de novedad o de sorpresa que es esencial para la novela. El que quiera emocionarnos hoy con la ficción debe ofrecernos un escenario completamente nuevo o revelarnos el funcionamiento del alma en sus niveles más profundos. Rudyard Kipling se está ocupando de ese primer aspecto. Al recorrer las páginas de sus *Cuentos de las colinas*, tenemos la sensación de estar sentados bajo una palmera leyendo la vida iluminada por espléndidos relámpagos de vulgaridad. Los vivos colores de los bazares deslumbran nuestros sentidos. Los hastiados anglo-indios de segundo rango se nos muestran en exquisita incongruencia con su entorno. La ausencia de estilo del narrador confiere a lo que nos relata un peculiar realismo periodístico. Desde la perspectiva literaria, Kipling es un genio que omite las consonantes aspiradas. Desde la perspectiva de la vida es un reportero que conoce la vulgaridad mejor de lo que nadie ha llegado a conocerla. Dickens conocía la vida en su apariencia y en su sátira. Kipling la conoce en su esencia y en su gravedad. Es nuestra máxima autoridad en cuestión de mediocridad, ha visto cosas maravillosas por el ojo de muchas cerraduras y sus ambientes son auténticas obras de arte. En cuanto a la segunda condición, tuvimos a Browning y hoy contamos con Meredith. Pero es mucho lo que queda por hacer en el ámbito de la introspección. Algunos dicen que la ficción se está volviendo demasiado morbosa. En lo que atañe a la psicología nunca lo ha sido en grado suficiente. Hasta ahora no hemos hecho más que rozar la superficie del alma. Una sola eburnea célula cerebral almacena más prodigios y más horrores de lo que nunca hayamos soñado quienes, como el autor de *Rojo y negro*, hemos tratado de adentrarnos en los rincones más secretos del alma y de hacer confesar a la vida sus pecados más queridos. Con todo, hasta el número de escenarios inéditos es limitado, y es posible que la costumbre de emprender la senda de la introspección termine resultando desastrosa para la facultad creadora a la que desea proporcionar nuevos materiales. Me inclino a pensar que la creación está sentenciada. Surge de un impulso demasiado primitivo, demasiado natural. Sea como fuere, no cabe duda de que los temas a disposición del creador están en continua disminución, mientras que los de la crítica aumentan día a día. No faltan nuevas actitudes mentales y nuevos puntos de vista. El deber de imponer una forma al caos no decrece a medida que el mundo progresa. En ninguna época fue la crítica tan necesaria como lo es ahora. Sólo a través de la crítica puede la humanidad tomar conciencia del punto al que ha llegado.

Hace unas horas, Ernest, me preguntaste qué utilidad tenía la crítica. Lo mismo habrías podido preguntarme qué utilidad tiene el pensamiento. Es la crítica, como bien señala Arnold, lo que crea la atmósfera intelectual de una época. Es la crítica, y así espero señalarlo yo mismo algún día, lo que transforma la inteligencia en un

instrumento magnífico. Nuestro sistema educativo pone toda la carga en la memoria, lastrándola con un montón de datos inconexos, y se esfuerza laboriosamente en impartir unos conocimientos laboriosamente adquiridos. Enseñamos a la gente a recordar, pero no la enseñamos a evolucionar. Nunca se nos ha ocurrido desarrollar esas cualidades intelectuales de comprensión y de discernimiento, mucho más sutiles. Los griegos lo hicieron, y cuando nos acercamos al intelecto crítico de los griegos no se nos escapa que, aunque hoy disponemos de temas más amplios y variados en todos los sentidos, su método es el único que permite interpretarlos. Inglaterra ha hecho algo: ha inventado y establecido la opinión pública, que es un intento de organizar la ignorancia de la sociedad y de elevarla a la categoría de fuerza física. Pero la sabiduría siempre ha estado escondida. El espíritu inglés, considerado como instrumento del pensamiento, es tosco y deficiente. Lo único que puede purificarlo es el desarrollo del instinto crítico.

Es la crítica, una vez más, lo que por acumulación hace posible la cultura. Requiere un enorme volumen de trabajo creador y le infunde una esencia más refinada. ¿Quién que desee conservar algún sentido de la forma podría abrirse camino entre esa monstruosa multitud de libros que el mundo ha producido, libros en los que el pensamiento apenas balbucea y en los que vocifera la ignorancia? El hilo que debe guiarnos por el intrincado laberinto está en manos de la crítica. Es más: allí donde no existen archivos y la historia se ha perdido o nunca llegó a escribirse, la crítica puede recrear para nosotros el pasado a partir del menor fragmento de lenguaje o de arte, con la misma seguridad con que el científico, a partir de una diminuta esquirla de hueso o de una huella impresa en la roca puede recrear para nosotros al dragón con alas o al lagarto Titán, que en tiempos antiguos hizo temblar la tierra a su paso, o puede sacar a Behemoth de su caverna y hacer que Leviatán vuelva a nadar por un mar aterrado. La prehistoria pertenece al crítico filológico y arqueológico. Es a él a quien se le revelan los orígenes de las cosas. Los sedimentos más evidentes de una época son casi siempre engañosos. Sólo la crítica filológica nos permite conocer mejor cómo fueron esos siglos de los que no se conservan más registros que aquellos que sí nos dejaron sus pergaminos. Puede hacer por nosotros lo que no pueden la física ni la metafísica. Puede darnos la ciencia exacta del espíritu en el curso de su evolución. Puede ofrecernos lo que la historia no puede. Puede decirnos lo que pensaba el hombre antes de aprender a escribir. Me preguntas por la influencia de la crítica. Creo que ya he respondido a esa pregunta, pero aún me queda algo por decir. Es la crítica lo que nos hace cosmopolitas. La escuela de Manchester trató de que los hombres comprendieran la hermandad de la humanidad, señalando las ventajas que la paz representa para el comercio. Se propuso degradar el maravilloso mundo a un mercado común para el comprador y el vendedor. Se dirigió a los más bajos instintos y fracasó. A una guerra le sucedió otra y el credo del mercader no impidió que Francia y Alemania se enzarzaran en una sangrienta batalla. Y no faltan hoy quienes apelan a meras afinidades emocionales o a los dogmas superficiales de algún

impreciso sistema de abstracciones éticas. Han constituido sus Sociedades de Paz, tan del gusto de los sentimentales, y sus propuestas para el Arbitraje Internacional Desarmado, tan populares entre quienes nunca han leído la historia. Pero las meras afinidades emocionales no nos sirven. Son demasiado variables y están demasiado vinculadas a las pasiones, y una comisión arbitral que, por el bien general de la especie se vea privada de la facultad de ejecutar sus decisiones, poca utilidad puede tener. Sólo hay una cosa peor que la injusticia y es la justicia sin su espada en la mano. El bien sin poder es mal.

No; las emociones no nos hacen cosmopolitas y tampoco la codicia material. Sólo el cultivo de la crítica intelectual nos permitirá situarnos por encima de los prejuicios raciales. Goethe, y no malinterpretes mis palabras, era el más alemán de los alemanes. Amaba su país como nadie. Apreciaba a sus conciudadanos y supo guiarlos. Sin embargo, cuando la férrea pezuña de Napoleón pisoteó viñedos y trigales, sus labios guardaron silencio. «¿Cómo escribir cantos de odio sin odiar? —le dijo a Eckermann—. ¿Y cómo podría yo, a quien tan sólo la cultura y la barbarie importan, odiar a una nación que figura entre las más cultas de la tierra y a la que debo una parte tan grande de mi propia cultura?». Esta nota, que Goethe fue el primero en hacer sonar en el mundo moderno, se convertirá a mi parecer en el punto de partida del cosmopolitismo futuro. La crítica hará pedazos los prejuicios raciales, insistiendo en la unidad del espíritu humano en toda la diversidad de sus formas. Cuando sintamos la tentación de declarar la guerra a otro país, siempre recordaremos que eso persigue la destrucción de un elemento de nuestra propia cultura y acaso el más importante de todos. Mientras la guerra siga viéndose como un acto perverso, conservará su poder de fascinación. Cuando se considere una vulgaridad dejará de ser popular. El cambio, claro está, será lento y la gente no tendrá conciencia de cómo se produce. Nadie dirá: «No le declararemos la guerra a Francia porque su prosa es perfecta», pero al ser perfecta la prosa francesa, nadie podrá odiar a ese país. La crítica intelectual establecerá entre todas las naciones de Europa unos vínculos mucho más estrechos de los que nunca pueda forjar el tendero o el sentimental. Nos proporcionará la paz que nace de la comprensión.

Y esto no es todo. Es la crítica la que, al no reconocer ninguna posición como definitiva y al rechazar los dogmas superficiales de cualquier secta o escuela, crea ese sereno ánimo filosófico que ama la verdad por la verdad, y no mengua su amor por saberla inalcanzable. ¡Qué rara es en Inglaterra esa disposición del ánimo y cuánto la necesitamos! El carácter inglés siempre está enfurecido. La especie humana malgasta su inteligencia en sórdidas y estúpidas disputas de políticos de segunda o teólogos de tercera. Le estaba reservado a un hombre de ciencia mostrarnos el ejemplo supremo de esa «dulce sensatez» de la que Arnold habló con tanta sabiduría y, ¡ay!, con tan escaso resultado. El autor de *El origen de las especies* tuvo al menos un ánimo filosófico. Cuando contemplamos los púlpitos y las tribunas de Inglaterra, no podemos sino sentir el desprecio de Julian o la indiferencia de Montaigne. Nos

dominan los fanáticos, el peor de cuyos vicios es la sinceridad. Todo cuanto se acerca un poco al libre ejercicio de la inteligencia nos es casi desconocido. La gente clama contra el pecador, pero no es el pecador sino el estúpido el que nos avergüenza. No hay más pecado que la estupidez.

ERNEST: ¡Ah, qué contradictorio eres!

GILBERT: El crítico artista, como el místico, es siempre contradictorio. Ser buenos, de acuerdo con el criterio vulgar de bondad, es facilísimo. Tan sólo requiere cierta cantidad de terror sórdido, cierta falta de imaginación y cierta pasión mezquina por la respetabilidad de clase media. La estética es superior a la ética. Se inscribe en una esfera más espiritual. Discernir la belleza de un objeto es el más alto grado de perfección que podemos alcanzar. Incluso tener sentido del color es más importante, para el desarrollo del individuo, que tener sentido de lo que está bien y lo que está mal. En realidad, la estética es a la ética, en el plano de la civilización consciente, lo que el sexo es a la selección natural en el plano del mundo físico. La ética, como la selección natural, hace posible la existencia. La estética, como la selección sexual, hace que la vida resulte adorable y maravillosa, la colma de formas nuevas y le procura progreso, variedad y cambio. Y cuando alcanzamos la verdadera cultura que perseguimos, obtenemos esa perfección con la que soñaban los santos, la perfección de aquéllos para quienes el pecado es imposible, no porque se hayan impuesto las renunciaciones del asceta, sino porque pueden hacer cuanto deseen sin causarle ningún mal al alma y no pueden desear nada que cause daño al alma, pues, siendo ésta una entidad tan divina, es capaz de transformar en partes de una experiencia más rica, de una sensibilidad más delicada o de un modo de pensamiento inédito, esos actos o esas pasiones que serían vulgares para la gente vulgar, o innobles para la gente sin educación, o viles para los ignominiosos. ¿Es esto peligroso? Sí, es peligroso. Todas las ideas, como ya te he dicho, son peligrosas. Pero la noche se agota y la luz tiembla en la lámpara. En todo caso, hay algo que no puedo dejar de decirte. Has tildado a la crítica de ser una cosa estéril. El siglo XIX constituye un punto de inflexión en la historia tan sólo por el trabajo de dos hombres: Darwin y Renan^[28]. Crítico el uno del libro de la naturaleza; crítico el otro de los libros de Dios. No reconocer esto supone perder de vista el sentido de una de las etapas más importantes en el progreso del mundo. La creación va siempre a la zaga de la época. Es la crítica la que nos guía. El espíritu crítico y el espíritu del mundo son uno.

ERNEST: Y entiendo que el que esté en posesión de ese espíritu o poseído por él no debe hacer nada...

GILBERT: Como la Perséfone de la que nos habla Landor^[29], esa dulce y pensativa Perséfone en torno a cuyos blancos pies florecen la amaranta y los asfódelos, ese individuo se quedará sentado y satisfecho «en la honda y silenciosa quietud de la cual la moral se compadece y en la cual se deleitan los dioses». Contemplará el mundo y desentrañará su secreto. Al entrar en contacto con las cosas divinas se volverá divino.

Suya y sólo suya será la vida perfecta.

ERNEST: Me has dicho muchas cosas extrañas esta noche, Gilbert. Me has dicho que es más difícil hablar de algo que hacerlo, y que no hacer nada es la cosa más difícil del mundo. Me has dicho que todo arte es inmoral y que todo pensamiento es peligroso, que la crítica es más creativa que la creación y que la crítica más elevada es la que revela en la obra de arte algo que el artista no ha puesto en ella, que el hombre más idóneo para juzgar una cosa es precisamente aquél que no puede hacerla, y que el crítico auténtico es parcial, insincero e irracional. Amigo mío, eres un soñador.

GILBERT: Sí, soy un soñador. Porque el soñador es el que sólo encuentra su camino a la luz de la luna, y su castigo consiste en ver la aurora antes que nadie.

ERNEST: ¿Su castigo?

GILBERT: Y su recompensa. Pero, mira, ya ha amanecido. Retira las cortinas y abre las ventanas de par en par. ¡Qué fresco es el aire de la mañana! Picadilly yace a nuestros pies como una larga cinta de plata. Una neblina púrpura se cierne sobre el parque y púrpuras son también las sombras de las casas blancas. Es demasiado tarde para dormir. Vayamos paseando hasta Covent Garden para admirar las rosas. ¡Ven! Estoy cansado de pensar.





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] Pajarillos de carne exquisita que constituían uno de los platos preferidos de Oscar Wilde. <<

[2] Personaje de la *Ilíada* patizambo, feo, cojo, obsceno y algo retrasado. <<

[3] Situada en la actual Jerusalén, Sión sería, según la Biblia, el centro espiritual del pueblo judío. <<

[4] Sir Philip Sidney (1554-1586), importador del soneto a la literatura inglesa, escribió una obra en defensa de la poesía. <<

[5] Se refiere a Edipo, nombrado rey de Tebas por resolver dos acertijos de la Esfinge, lo que llevaría a ésta al suicidio. <<

[6] Se refiere al escritor y político liberal August Birrell. <<

[7] «¿Qué me importa que seas discreta? / ¡Sé bella y se triste!». Verso de Charles Baudelaire (1821-1867) correspondiente a *Las flores del mal*. <<

[8] El personaje Perdita de Shakespeare menciona este jardín en la escena III del acto III de *Cuento de invierno*. <<

[9] Cita Wilde a los personajes de un epigrama de Estratón de Sardes, autor griego del siglo II después de Cristo. <<

[10] Se refiere a la ópera homónima de Giacomo Puccini (1858-1924). <<

[11] Personaje que da nombre y protagoniza una obra de Eurípides. <<

[12] Walter Pater (1839-1894), escritor e historiador del arte inglés. <<

[13] Filón de Alejandría (siglo I antes de Cristo) es uno de los filósofos más renombrados del judaísmo helénico. <<

[14] Eckhart de Hochheim (1260-1328), dominico alemán popular por sus visiones místicas. <<

[15] Jakob Böhme (1575-1624) fue un místico y teósofo luterano. <<

[16] Emanuel Swedenborg (1688-1772), científico, teólogo y filósofo sueco muy admirado por Borges. <<

[17] Wilde hace gala de su pasión por la cultura griega y cita a Endimión, rey de Élide; a Atis, diosa de la vida, la muerte y la resurrección, y a las Danaides, nombre que se daba a las cincuenta hijas del rey Dánao. <<

[18] Robert Browning (1812-1889), poeta y dramaturgo inglés. <<

[19] Miembros de la Sociedad Fabiana, organización británica fundada en 1883 que buscaba una sociedad más justa como alternativa al capitalismo. <<

[20] También conocido ahora como Zhuangzi, a este filósofo de la antigua China que vivió alrededor del siglo IV antes de Cristo se le considera el precursor del anarquismo. <<

[21] Crítico de arte y profesor de Wilde en Oxford, John Ruskin (1819-1900) es una de las principales influencias inspiradoras de las teorías del escritor sobre el crítico como artista. <<

[22] Personaje de la obra de Dickens *Casa desolada* (1852-1853). <<

[23] *College* en el que estudió el propio Oscar Wilde. A continuación se referirá a otras instalaciones de Oxford. <<

[24] Personaje de *La tempestad* de William Shakespeare. <<

[25] John Henry Newman (1801-1890), beato católico de origen anglicano e ideas conservadoras que es objeto frecuente de los ataques de Wilde y de otros liberales de la época. <<

[26] Con «el poeta de las nubes» se refiere a Shelley y con el «de los lagos» a William Wordsworth (1770-1850), jefe de la escuela *laguista*. <<

[27] Besant fundó en 1884 la Sociedad de Autores británica que presidió hasta 1892.

<<

[28] Ernest Renan (1823-1892) fue tachado de blasfemo por Pío IX tras publicar en 1863 *La vida de Jesús*, donde calificaba a Jesús de anarquista. <<

[29] Walter Savage Landor (1775-1864) escribe sobre Perséfone en su libro de poemas *Confesiones imaginarias* (1824-1846). <<