

# **El Secreto de la Vida**

**Por**

**Oscar Wilde**

***Freeditorial*** 

## EL RENACIMIENTO INGLÉS DEL ARTE

Entre las muchas deudas que hemos contraído con las supremas facultades estéticas de Goethe se cuenta la de haber sido el primero que nos enseñó a definir la belleza en términos de la mayor concreción posible, es decir, a reparar siempre en ella en sus manifestaciones específicas. Por eso, en la conferencia que tengo el honor de dictar hoy ante ustedes, no intentaré proporcionarles una definición abstracta de la belleza —ni una fórmula universal para definirla, al estilo de la que buscaban las filosofías dieciochescas— y menos aún comunicarles algo que es, en esencia, incomunicable, y en virtud de lo cual un cuadro o un poema concretos nos producen un goce único y particular; más bien me propongo llamar su atención sobre las grandes ideas que caracterizan el gran renacimiento inglés del arte que se ha producido en este siglo, descubrir sus fuentes, dentro de lo posible, y prever su futuro hasta donde sea posible.

Lo llamo nuestro Renacimiento inglés porque es, sin duda, una especie de nuevo nacimiento del espíritu del hombre, igual que lo fue el gran Renacimiento italiano del siglo XV, en su anhelo de un modo de vida más bello y refinado, en su pasión por la belleza física, en su atención exclusiva a la forma, en su búsqueda de nuevos elementos para la poesía, de nuevas formas artísticas y de nuevos goces imaginativos e intelectuales; y lo llamo nuestro movimiento romántico porque es nuestra expresión más reciente de la belleza.

Hay quien lo ha descrito como un mero resurgir del pensamiento griego y también como una mera recuperación del sentir medieval. Yo diría más bien que ha sumado a esas formas del espíritu humano todo el valor artístico que pueden ofrecer la sutileza, la complejidad y la experiencia de la vida moderna: tomando del uno su claridad de visión y su calma imperturbable, y del otro su variedad de expresión y el misterio de su punto de vista. Pues ¿qué es, como dijo Goethe, el estudio de los antiguos, sino un regreso al mundo real (pues eso es lo que hacían), y qué es, como afirmó Mazzini, el medievalismo sino la individualidad?

No cabe duda de que es de la unión del helenismo —con su amplitud, sus cuerdos propósitos y su calmosa posesión de la belleza— con el intenso individualismo adventicio y el apasionado colorido del espíritu romántico, de donde surge el arte del siglo XIX en Inglaterra, como si de la unión de Fausto y Helena de Troya surgiera el hermoso efebo Euforión.

Expresiones como «clásico» o «romántico» a menudo corren ciertamente el riesgo de convertirse en meras muletillas escolásticas. Debemos tener

siempre presente que el arte solo tiene una cosa que decir: para él solo hay una ley suprema, la ley de la forma o la armonía. No obstante, podemos afirmar que entre el espíritu clásico y el romántico hay al menos la siguiente diferencia: que uno se centra en el tipo y el otro en la excepción. Las obras producidas bajo el espíritu romántico moderno ya no abordan las verdades permanentes y esenciales de la vida; lo que el arte se esfuerza en expresar es la situación momentánea de esto y el aspecto momentáneo de aquello. En la escultura, que es el arquetipo de uno de esos espíritus, el sujeto predomina sobre la situación; en la pintura, que lo es del otro, la situación predomina sobre el sujeto.

Hay, pues, dos espíritus —el helénico y el romántico— de los que puede decirse que conforman los elementos esenciales de nuestra tradición intelectual y de nuestro patrón permanente del gusto. Y, por lo que se refiere a su origen, en el arte, como en la política, todas las revoluciones comparten un mismo origen: el deseo por parte del hombre de una forma más noble de vida, de un método más libre y de una oportunidad de expresión. Sin embargo, creo que al valorar el espíritu sensual e intelectual que preside nuestro renacimiento inglés, cualquier intento de aislarlo del progreso, el movimiento y la vida social de la época que lo ha producido equivaldría a despojarlo de su verdadera vitalidad y, posiblemente, a confundir su verdadero significado. Y al desenmarañar de los fines y propósitos de este ajetreto mundo moderno los fines y los propósitos que tienen que ver con el arte y el amor al arte, debemos tener en cuenta muchos grandes acontecimientos históricos que parecen opuestos a cualquier sentimiento artístico.

De modo que, por ajeno que pueda parecer nuestro renacimiento inglés, con su apasionado culto a la belleza pura, su inmaculada devoción a la forma y su naturaleza exclusiva y sensible, a cualquier arrebatada pasión política o a la voz áspera de la gente ruda que se alza en rebeldía, es en la Revolución francesa donde debemos buscar el factor primordial de su origen y la primera condición para su nacimiento: esa gran Revolución de la que todos somos hijos aunque las voces de algunos se alcen a menudo en su contra; una Revolución hasta la que, en una época en la que incluso espíritus como los de Coleridge y Wordsworth se amilanaban en Inglaterra, llegaron nobles mensajes de amor de allende el océano procedentes de esta joven República.

Es cierto que nuestro sentido moderno de la continuidad histórica ha demostrado que ni en la política ni en la naturaleza hay revoluciones sino solo evoluciones, y que el preludio a esa feroz tormenta que barrió Francia en 1789 e hizo que todos los reyes de Europa temieran por sus tronos, sonó en la literatura años antes de que cayera la Bastilla y fuese tomado el Palacio. El camino a esas sangrientas escenas junto al Sena y el Loira lo empavesó el espíritu crítico de Alemania e Inglaterra, que acostumbró a los hombres a

someter todo a la prueba de la razón o la utilidad, o a ambas cosas, mientras que el descontento de la gente en las calles de París fue el eco que siguió a la vida de Émile y Werther. Pues Rousseau, junto a un lago silencioso y rodeado de montañas, había llamado a la humanidad a regresar a la edad dorada que aún sigue extendiéndose ante nosotros y predicado el retorno a la naturaleza con una apasionada elocuencia cuya música todavía resuena en nuestro cortante aire norteño. Goethe y Scott habían sacado la aventura de la prisión en que había yacido tantos siglos... y ¿qué es la aventura sino la humanidad?

Sin embargo, en las entrañas de la propia Revolución, y en la tormenta y el terror de esa época tan violenta, había ocultas unas tendencias que, llegado el momento, el renacimiento artístico supo poner a su servicio; en primer lugar, una tendencia científica que ha dado a luz a una progenie de titanes más bien ruidosos, aunque en la esfera de la poesía no haya dejado de dar buenos frutos. Y no solo por haber añadido entusiasmo a esa base intelectual en la que radica su vigor, o por esa influencia aún más obvia en la que pensaba Wordsworth cuando dijo muy noblemente que la poesía era meramente la expresión apasionada frente a la ciencia, y que cuando la ciencia adoptara una forma de carne y hueso el poeta le prestaría su espíritu divino para colaborar en la transfiguración. Tampoco me quiero extender demasiado sobre la gran emoción cósmica y el profundo panteísmo de la ciencia a los que los versos de Shelley y Swinburne han procurado su primera y su última gloria, sino más bien sobre su influencia en el espíritu artístico al preservar esa observación cercana y el sentido del límite además de la claridad de la visión que son características del artista verdadero.

La gran regla dorada del arte y de la vida, escribió William Blake, es que cuanto más claro, nítido y definido sea el límite, más perfecta será la obra de arte, y que cuanto menos claro y preciso sea, más obvio será que se trata de una mala imitación y de un plagio falto de maña. «Los grandes inventores de todas las épocas lo sabían; Miguel Ángel y Alberto Durero son famosos por eso y solo por eso»; en otro momento escribe con la sencilla claridad de la prosa decimonónica: «Generalizar es ser un idiota».

Y ese amor por el concepto claro, esa claridad de la visión, ese sentido artístico del límite, es la característica de todas las grandes obras y de la poesía, de la visión de Homero, igual que de la de Dante, Keats y William Morris o de la de Chaucer o Teócrito. Radica en la base de cualquier obra noble realista y romántica en contraposición a las insulsas y vacías abstracciones de nuestros poetas dieciochescos y de los dramaturgos clásicos franceses, o las vagas espiritualidades de la escuela sentimental alemana: se opone asimismo a ese espíritu de trascendentalismo, que fue también la raíz y el fruto de la gran Revolución, y que subyace a la desapasionada contemplación de Wordsworth y da alas y energía al vuelo de águila de

Shelley, y que en la esfera de la filosofía, aunque desplazado por el materialismo y el positivismo de nuestros días, legó dos grandes escuelas de pensamiento, la escuela de Newman a Oxford y la de Emerson a Norteamérica. No obstante, dicho espíritu de trascendentalismo es ajeno al espíritu del arte. Pues el artista no puede aceptar ninguna esfera de la vida a cambio de la propia vida. Para él no hay escapatoria a su vínculo terrenal, ni siquiera desea escapar.

Él es sin duda el único realista verdadero. El simbolismo, que es la esencia del espíritu trascendental, le es ajeno. La imaginación metafísica de Asia creará por sí misma el monstruoso ídolo de muchos pechos de Éfeso, pero para el griego, como artista puro, esa obra coincide mejor con la vida espiritual que concuerda más claramente con los hechos perfectos de la vida física.

«La tormenta de la revolución —como dijo André Chenier— apaga la antorcha de la poesía.» La verdadera influencia de tan terrible cataclismo no ha durado precisamente poco tiempo; al principio el deseo de igualdad parece haber producido personalidades de estatura más gigantesca y titánica de lo que jamás había conocido el mundo. La gente oyó la lira de Byron y las legiones de Napoleón; fue un periodo de pasiones y desesperanza desmesuradas; la ambición y el descontento eran la nota general de la vida y el arte; fue una época de revueltas: una fase por la que debe pasar el espíritu humano, pero en la que no puede demorarse, pues el objetivo de la cultura no es la rebelión sino la paz, los valles peligrosos donde ejércitos ignorantes chocan de noche no pueden ser el hogar de aquella a quien los dioses han destinado a las frescas altiplanicies, las cumbres soleadas y los aires tranquilos.

Y muy pronto ese deseo de perfección que está en la base de la revolución encontró en un joven poeta inglés su encarnación más completa y más perfecta.

Fidias y los logros del arte griego están anunciados en Homero; Dante prefigura para nosotros la pasión, el colorido y la intensidad de la pintura italiana; la moderna afición por el paisaje data de Rousseau y es en Keats donde se discierne el inicio del renacimiento artístico de Inglaterra.

Byron era un rebelde y Shelley un soñador; pero en la calma y la claridad de su visión, en su perfecto dominio de sí mismo, su infalible instinto por la belleza y en su reconocimiento de un reino distinto para la imaginación, Keats fue el artista puro y sereno, el precursor de la escuela prerrafaelita y del gran movimiento romántico del que voy a hablar.

Es cierto que Blake, antes que él, había reclamado una misión elevada y espiritual para el arte y se había esforzado por elevar el diseño al nivel ideal de la poesía y la música, pero el distanciamiento de su visión, tanto en la pintura como en la poesía, y la imperfección de su técnica le habían impedido ejercer

una verdadera influencia. Es en Keats donde el espíritu artístico de este siglo encontró por primera vez su encarnación absoluta.

¿Y qué eran estos prerrafaelitas? Si preguntan a las nueve décimas partes del público británico qué significa la palabra «estética», responderán que así es como se dice «afectación» en francés o «zócalo» en alemán; y si preguntan por los prerrafaelitas, les hablarán de una pandilla de jóvenes excéntricos para quienes una especie de equivocación divina y una torpeza sagrada en el dibujo era una obra de arte. Ignorarlo todo de sus grandes hombres constituye uno de los elementos imprescindibles de la educación inglesa.

La de los prerrafaelitas es una historia muy sencilla. En 1847, en Londres, unos cuantos jóvenes poetas y pintores, todos ellos apasionados admiradores de Keats, adquirieron la costumbre de reunirse para hablar de arte, el resultado de tales conversaciones fue que el farisaico público inglés salió de pronto de su apatía habitual al oír que había en su seno un grupo de jóvenes decididos a revolucionar la pintura y la poesía inglesas. Se llamaron a sí mismos la Hermandad Prerrafaelita.

En Inglaterra, tanto entonces como ahora, basta con que uno trate de producir cualquier obra seria y hermosa para que pierda sus derechos como ciudadano; y, por si fuera poco, la Hermandad Prerrafaelita —entre quienes les sonarán los nombres de Dante Rossetti, Holman Hunt y Millais— tenía de su parte tres cosas que el público inglés no perdona jamás: juventud, fuerza y entusiasmo.

La sátira, siempre tan estéril como vergonzosa y tan inane como insolente, les rindió el habitual homenaje que la mediocridad ofrece al genio, causando, como siempre, un infinito daño al público, al cegarlos ante lo que es bello y enseñarle esa irreverencia que está en el origen de toda la vileza y estrechez de miras ante la vida, pero que no daña en absoluto al artista, sino que más bien le confirma lo acertado de su obra y de su propósito. Pues estar en desacuerdo en todo con tres cuartas partes del público británico es uno de los primeros elementos de cordura y uno de los mayores consuelos en cualquier momento de duda espiritual.

Por lo que se refiere a las ideas que esos jóvenes aportaron a la regeneración del arte inglés, puede verse en la base de sus creaciones artísticas un deseo de dar al arte un valor espiritual más profundo además de un valor más decorativo.

Se hacían llamar prerrafaelitas, no porque imitaran a los primeros maestros italianos, sino porque en la obra de estos, contrapuesta a las fáciles abstracciones de Rafael, encontraron un mayor realismo de la imaginación, un cuidadoso realismo de la técnica, una visión al mismo tiempo más ferviente y más vívida y una individualidad más íntima e intensa.

Y es que no basta con que una obra de arte se ajuste a las exigencias estéticas de su época: para causarnos un gozo permanente debe poseer también la impronta de una clara individualidad, una individualidad alejada de la del común de los mortales y que llegue hasta nosotros solo en virtud de cierta novedad y sorpresa en la obra y por canales cuya misma extrañeza nos disponga más a darle la bienvenida.

«La personnalité —dijo uno de los mayores críticos franceses— voile ce qui nous sauvera.»

Pero por encima de todo predominaba una vuelta a la naturaleza, esa fórmula que parece convenir a tantos y tan diversos movimientos: solo dibujarían y pintarían lo que tuvieran ante sus ojos, se esforzarían por imaginar las cosas tal como ocurrían en realidad. Luego llegaron a la vieja casa de Blackfriars Bridge, donde acostumbraba a trabajar y reunirse la joven hermandad, dos jóvenes de Oxford, Edward Burne-Jones y William Morris; este último, un maestro del diseño exquisito y de la visión espiritual, sustituyó el sencillo realismo del principio por un espíritu más exquisito, una devoción por la belleza aún más inmaculada y una búsqueda más intensa de la perfección. Está más vinculado a la escuela de Florencia que a la de Venecia, pues intuye que la imitación de la naturaleza es un elemento perturbador en el arte imaginativo. El aspecto visible de la vida moderna no le interesa, prefiere volver eterno todo lo que es hermoso en las leyendas griegas, italianas y celtas. A Morris le debemos una poesía cuya perfecta precisión y claridad verbal y de visión no ha sido superada en la literatura de nuestro país, y a través del resurgimiento de las artes decorativas ha procurado a nuestro individualista movimiento romántico la idea y el factor social.

Pero la revolución llevada a cabo por este grupo de jóvenes, ayudados por la impecable y ferviente elocuencia de Ruskin, no fue solo de ideas sino de ejecución, no solo de concepto sino de creación.

Las grandes eras en la historia del desarrollo de todas las artes han sido épocas no de mayor interés o entusiasmo por el arte, sino ante todo de avances técnicos. El descubrimiento de las canteras de mármol en las purpúreas quebradas del monte Pentélico y en las colinas de la isla de Paros ofreció a los griegos la oportunidad de expresar esa vitalidad intensificada de la acción, ese humanismo sensual y sencillo, que no podía lograr el escultor egipcio trabajando laboriosamente el duro pórfido y el granito rosado del desierto. El esplendor de la escuela veneciana empezó con la introducción de la nueva pintura al óleo. Los avances en la música moderna se han debido por entero a la invención de nuevos instrumentos, y no a un mayor interés social de los músicos. El crítico puede esforzarse en atribuir las resoluciones diferidas de Beethoven a su intuición de lo incompleto del espíritu intelectual moderno, pero el artista habría respondido, igual que hizo otro después: «Que busquen

las quintas y nos dejen en paz».

Y lo mismo ocurre en poesía: todo ese amor por ciertos curiosos metros franceses como la ballade, el vilanelle y el rondel, todo ese interés por las aliteraciones elaboradas y las palabras y los estribillos curiosos que vemos en Dante Rossetti y Swinburne no son más que un intento de perfeccionar la flauta, la viola y la trompeta con las que el espíritu de la época y los labios del poeta pueden producir la música de sus muchos mensajes.

Y lo mismo con nuestro movimiento romántico: es una reacción contra la técnica vacía y convencional y contra la floja ejecución de la poesía y la pintura anteriores, que se muestra en la obra de pintores como Rossetti y Burne-Jones mediante un mayor esplendor del color y un diseño más intricado e imaginativo del que el arte imaginativo inglés había mostrado hasta entonces. En la poesía de Rossetti y en la poesía de Morris, Swinburne y Tennyson, a ese otro valor meramente intelectual se oponen una perfecta precisión y elección del lenguaje, un estilo intachable y osado, una búsqueda de melodías dulces y preciosas y una conciencia del valor musical de las palabras. En ese aspecto coinciden con el movimiento romántico francés, cuya nota más característica la dio Théophile Gautier cuando aconsejó al joven poeta que leyese a diario el diccionario, pues era el único libro útil para un poeta.

De modo que, mientras la técnica se complica de ese modo y resulta tener cualidades eternas e incommunicables, cualidades enteramente satisfactorias para el sentido poético y que no requieren, para conseguir su efecto estético, de grandilocuentes visiones intelectuales, de críticas profundas a la vida o siquiera de emociones humanas apasionadas, el espíritu y el método de trabajo del poeta —lo que la gente llama su inspiración— no ha escapado a la influencia controladora del espíritu artístico. No es que la imaginación haya perdido sus alas, sino que nos hemos acostumbrado a contar sus pulsaciones innumerables, a calcular su fuerza ilimitada y a gobernar su libertad ingobernable.

A los griegos, esa cuestión de las condiciones de la producción poética y del lugar ocupado por la espontaneidad o la artificialidad en cualquier obra de arte, les fascinaba de manera particular. La encontramos en el misticismo de Platón y en el racionalismo de Aristóteles. Aparece después en el Renacimiento italiano agitando la imaginación de hombres como Leonardo da Vinci. Schiller intentó ajustar el equilibrio entre forma y sentimiento, y Goethe se esforzó en calcular la posición de la artificialidad en el arte. La definición que dio Wordsworth de la poesía como la «emoción recordada con tranquilidad» puede tomarse como un análisis de una de las etapas por las que tiene que pasar toda obra imaginativa; y en el Keats «deseoso de componer sin esta fiebre» (cito de una de sus cartas) y en su deseo de sustituir el ardor

poético por un «poder más tranquilo y pensativo» podemos reconocer el momento más importante en la evolución de esa vida artística. La cuestión apareció también pronto y de manera extraña en la literatura norteamericana; no necesito recordarles hasta qué punto impresionó y agitó a los jóvenes poetas del romanticismo francés el análisis de Edgar Allan Poe del funcionamiento de su propia imaginación al crear esa obra suprema imaginativa que conocemos con el título de El cuervo.

En el último siglo, cuando el elemento intelectual y didáctico se había infiltrado en el reino de la poesía, un artista como Goethe se vio obligado a quejarse de las pretensiones de inteligibilidad. «Cuanto más incomprendible para el entendimiento sea un poema, tanto mejor», dijo una vez, reafirmando la absoluta supremacía de la imaginación en la poesía y de la razón en la prosa. En cambio, en este siglo, el artista debe reaccionar contra las facultades emocionales, contra las pretensiones del mero sentimiento y la sensibilidad. La simple demostración de alegría no es poesía, como no lo es la simple demostración de dolor, y las verdaderas experiencias del artista son siempre las que no encuentran expresión directa sino que se reúnen y son absorbidas en una forma artística que parece, a juzgar por tales experiencias, totalmente ajena y alejada de ellas.

«El corazón contiene pasión, pero solo la imaginación contiene poesía», afirma Charles Baudelaire. Esa fue también la lección que Théophile Gautier, el más sutil de los críticos modernos y el más fascinante de los poetas modernos, no se cansó jamás de enseñar: «A todo el mundo le conmueve un amanecer o un atardecer». Lo que distingue al artista no es tanto la capacidad de sentir la naturaleza como la de representarla. La total subordinación de todas las facultades intelectuales y emocionales al principio poético vital e inspirador es el indicio más claro de la fuerza de nuestro renacimiento.

Hemos visto obrar el espíritu artístico, primero en la esfera técnica y gozosa del lenguaje, la esfera de la expresión contrapuesta al sujeto, y lo hemos visto controlar después la imaginación del poeta al tratar del sujeto. Y ahora quiero hacerles reparar en su forma de operar al elegir el sujeto. El reconocimiento de un reino separado para el artista, la conciencia de la absoluta diferencia entre el mundo del arte y el mundo de los hechos reales, entre la elegancia clásica y la realidad absoluta, constituye no solo el elemento esencial de cualquier atractivo estético, sino la característica de cualquier gran obra imaginativa y de todas las grandes épocas de la creación artística, tanto de la época de Fidias como de la de Miguel Ángel, la de Sófocles o la de Goethe.

El arte nunca sale perjudicado por mantenerse al margen de los problemas sociales de su tiempo, más bien es así como lleva a cabo lo que más deseamos. Para la mayoría de nosotros la vida real es la vida que no llevamos, y así,

manteniéndose fiel a la esencia de su propia perfección, celoso de su propia e inabarcable belleza, es menos probable que olvide la forma y se deje arrastrar por el sentimiento o que acepte la pasión de la creación como sustituto de la belleza de la cosa creada.

El artista es sin duda un hijo de su tiempo, pero el presente le preocupa tan poco como el pasado; pues, como el filósofo de la visión platónica, el poeta es el espectador de todo tiempo y toda existencia. Para él ninguna forma es obsoleta, ni ningún sujeto caduco; más bien toda la vida y pasión que el mundo ha conocido, en los desiertos de Judea o en los valles de Arcadia, junto a los ríos de Troya o de Damasco, en las ajetreadas y feas calles de las ciudades modernas o en los adorables caminos de Camelot, se extienden ante él como un pergamino desplegado, todo sigue relacionado con la vida hermosa. Cogerá todo lo que sea salúfero para su espíritu y ni una cosa más; escogerá algunos hechos y rechazará otros con el pausado dominio artístico de quien está en posesión del secreto de la belleza.

Hay desde luego una actitud poética que debe adoptarse ante todas las cosas, pero no todas las cosas son sujetos válidos para la poesía. El verdadero artista no admitirá en la casa inviolable y sagrada de la Belleza nada que sea áspero o perturbador, nada que produzca dolor, nada que sea discutible ni motivo de discrepancias. Puede impregnarse, si lo desea, de los problemas sociales de su tiempo, de las leyes de pobreza y de los impuestos locales, del libre comercio, el bimetalismo y otras cosas por el estilo; pero cuando escriba sobre tales asuntos, será, como lo expresó noblemente Milton, con la mano izquierda, en prosa y no en verso, en un panfleto y no en un poema lírico. Byron carecía de este exquisito espíritu de elección artística, Wordsworth tampoco lo tenía. En la obra de ambos hay muchas cosas que debemos rechazar y que no nos proporcionan esa sensación de reposo calmado y perfecto que debería ser el efecto de toda obra imaginativa. En cambio parece haberse encarnado en Keats, y en su deliciosa «Oda a una urna griega» encontró su expresión más clara y perfecta; en el desfile del Paraíso terrenal y en los caballeros y damas de Burne-Jones está la nota dominante.

De nada sirve animar a la musa de la poesía, ni siquiera con una nota de clarín como la de Whitman, a emigrar de Grecia y Jonia para colocar un cartel de «Ausente» o «Se alquila» en las rocas del nevado Parnaso. La llamada de Calíope no ha concluido, como no han finalizado las épicas de Asia, ni ha callado la esfinge, ni se han secado las fuentes de Castalia. Pues el arte es la vida misma y no sabe nada de la muerte, es el arte absoluto y le traen sin cuidado los hechos, comprende (como recuerdo haber oído decir a Swinburne en una cena) que Aquiles es más genuino y real que Wellington, y no solo más noble e interesante como arquetipo, sino más auténtico y real.

La literatura debe basarse siempre en un principio y las consideraciones

temporales no son tal cosa. Pues para el poeta todos los tiempos y lugares son uno; la materia con la que trata es eterna y eternamente igual: ningún tema es inadecuado y ningún pasado o presente son preferibles. El silbido del vapor no le asusta, y las flautas de Arcadia no le fatigan; para él solo hay una época, el momento artístico; solo hay una ley, la de la forma; solo un país, el de la belleza, un país ciertamente apartado del mundo real y sin embargo más sensual por ser más duradero; sereno, con esa serenidad de los rostros de las estatuas griegas, una serenidad que procede no del rechazo, sino de la aceptación de la pasión, una serenidad que la tristeza y la desesperación no pueden perturbar sino solo intensificar. Y así ocurre que quien más se aleja de su época es quien mejor la refleja, porque ha despojado a la vida de todo lo que es accidental y transitorio, y la ha desnudado de esa «bruma de familiaridad que nos enturbia la vida».

Esas extrañas sibilas de ojos enloquecidos fijos eternamente en el torbellino del éxtasis, esos titánicos profetas de miembros fornidos que cargan con el misterio y los secretos de la tierra y que guardan y glorifican la capilla del papa Sixto en Roma, ¿no nos dicen más del verdadero espíritu del Renacimiento italiano, del sueño de Savonarola y de los pecados de Borgia, que todos los labriegos y cocineras del arte holandés del verdadero espíritu de la historia de Holanda?

También en nuestros días, las tendencias más vitales del siglo XIX —la tendencia democrática y panteísta y la tendencia a valorar la vida por el arte— encontraron su más completa y perfecta expresión en la poesía de Shelley y Keats, que, a los ciegos ojos de la época, parecían errar en el desierto y predicar cosas vagas e irreales. Recuerdo una vez en que hablaba con el señor Burne-Jones sobre la ciencia moderna y me dijo: «Cuanto más materialista se vuelva la ciencia, más ángeles pintaré yo: sus alas son mi queja en favor de la inmortalidad del alma».

Pero estas son especulaciones intelectuales que subyacen al arte. ¿Dónde encontraremos en las propias artes ese aliento de compasión humana que es la condición de cualquier obra noble? ¿Dónde encontraremos eso que Mazzini llamaría las ideas sociales en contraposición a las ideas meramente personales? ¿En virtud de qué puedo exigir para el artista el amor y la lealtad de los hombres y mujeres de este mundo? Creo que puedo responder a estas preguntas.

El mensaje espiritual al que recurra el artista es cosa que concierne solo a su alma. Puede recurrir al juicio final, como Miguel Ángel o a la paz, como fra Angélico, puede recurrir al lamento fúnebre, como el gran ateniense, o a la alegría como el cantor de Sicilia; y nosotros hemos de limitarnos a aceptar sus enseñanzas, sabedores de que no podemos trocar la amarga mueca de Leopardi en sonrisa, ni perturbar con nuestro descontento la calma serena de Goethe. No

obstante, como garantía de su verdad el mensaje debe llevar la llama de la elocuencia en los labios que lo pronuncian, y la gloria y el esplendor en la visión que es su testigo, y tan solo una cosa lo justifica, la inmaculada belleza y la forma perfecta de su expresión: he ahí la idea social y el significado de la alegría en el arte.

No la risa donde nadie debería reír, ni las llamadas a la paz donde no hay paz, ni siquiera en la pintura del sujeto, sino solo el encanto pictórico, la maravilla del color y la grata belleza de su diseño.

Probablemente casi todos ustedes hayan visto la gran obra maestra de Rubens que cuelga en la galería de Bruselas, ese grácil y maravilloso espectáculo del caballo y su jinete retratados en el momento más exquisito y orgulloso cuando los vientos se enredan en el rojo estandarte y el aire se ilumina por el brillo de la armadura y el destello del penacho. Pues bien, eso es la alegría en el arte, aunque esa colina dorada la hollen los pies llagados de Cristo y el motivo de tan espléndida cabalgata sea la muerte del Hijo del Hombre.

Pero este inquieto espíritu intelectual moderno nuestro no es lo bastante receptivo con el elemento sensual del arte; y por eso la verdadera influencia de las artes se nos oculta a tantos; solo unos pocos, escapando a la tiranía del alma, han aprendido el secreto de esas horas en las que se ausenta el pensamiento.

Y esa es, sin duda, la razón de la influencia que el arte oriental está ejerciendo en Europa, y de la fascinación por todo lo japonés. Mientras el mundo occidental se ha dedicado a depositar sobre el arte la insoportable carga de sus propias dudas intelectuales y la tragedia espiritual de sus pesares, Oriente se ha mantenido fiel a las condiciones primarias y pictóricas del arte.

Al juzgar una estatua hermosa, la facultad estética se ve total y absolutamente complacida ante las espléndidas curvas de esos labios de mármol que callan ante nuestras quejas y ante el noble modelado de esos miembros incapaces de ayudarnos. En su aspecto primario una pintura no tiene más mensaje espiritual o significado que un exquisito fragmento de cristal veneciano o un azulejo azul de los muros de Damasco: es una superficie hermosamente coloreada, nada más. Los canales merced a los cuales toda obra pictórica imaginativa debería conmover, y de hecho conmueve el alma, no son los de las verdades de la vida, ni tampoco verdades metafísicas. Aunque ese encanto pictórico que por un lado no depende de ninguna reminiscencia literaria para conseguir sus efectos y por el otro no es el mero resultado de una habilidad técnica comunicable, procede de cierto manejo inventivo y creativo del color. Casi siempre en la pintura holandesa y a menudo en las obras de Giorgione o Tiziano es enteramente independiente de cualquier cosa

decididamente poética en el sujeto, una especie de forma y elección técnica que es en sí misma enteramente satisfactoria, y es (como dirían los griegos) un fin en sí mismo.

Y lo mismo ocurre con la poesía, la verdadera cualidad poética, la alegría de la poesía, nunca procede del sujeto, sino de un manejo inventivo del lenguaje rítmico, de lo que Keats llamó la «sensual vida del verso». El elemento musical acompañado de la profunda alegría del movimiento es tan dulce que, mientras las vidas incompletas de la gente normal y corriente carecen de la capacidad de sanar, la corona de espinas del poeta florece en forma de rosas para nuestro deleite, su desesperación embellece las espinas, y su dolor, como el de Adonis, es hermoso en su agonía; y, cuando se rompe el corazón del poeta, suena la música.

¿Y qué es eso de la salud en el arte? Nada tiene que ver con una sana crítica de la vida. Hay más salud en Baudelaire que en Kingsley. La salud es el reconocimiento del artista de las limitaciones de la forma con que trabaja. Es el honor y el homenaje que ofrece al material que utiliza —ya sea el lenguaje con todas sus glorias, o el mármol y el pigmento con las suyas—, sabedor de que la verdadera hermandad de las artes consiste no en compartir los métodos, sino en producir, cada una de ellas, su propio medio individual, conservando sus límites objetivos y el mismo goce artístico. Dicho goce es similar al que nos ofrece la música, pues la música es el arte en el que la forma y la materia son siempre uno, el arte cuyo sujeto no puede separarse de su forma de expresión, el arte que de manera más completa cumple con el ideal artístico, y la condición a la que aspiran siempre las demás artes.

Y la crítica ¿qué lugar debe ocupar en nuestra cultura? Bueno, creo que el primer deber de un crítico de arte es contener la lengua en todo momento y a propósito de todo: «C'est un grand avantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser».

Solo a través del misterio de la creación se puede llegar a conocer la cualidad de la cosa creada. Ustedes han visto *Patience* cien noches y a mí tan solo una. Sin duda dicha sátira será más mordaz si sabemos algo acerca del sujeto de la misma, pero no debemos juzgar el esteticismo por la sátira del señor Gilbert. Del mismo modo que no debemos juzgar el esplendor del sol o del mar por el polvo que danza en el rayo de luz o la burbuja que estalla en la ola, tampoco debemos aceptar al crítico como una prueba del arte. Pues los artistas, como dice Emerson en alguna parte, solo se revelan, igual que hacían los dioses griegos, unos a otros. Solo el tiempo puede mostrar su valor y lugar verdaderos. En este aspecto, también la omnipotencia está acorde con su época. El verdadero crítico nunca se dirige al artista sino tan solo al público. A él se refiere su valor. El arte no puede tener más pretensión que su propia perfección; la labor del crítico es hacer que el arte tenga también un objetivo

social al enseñar a la gente con qué espíritu aproximarse a cualquier obra artística, cómo amarla y qué lecciones aprender de ella.

Todas esas llamadas al arte para que armonice mejor con el progreso y la civilización modernos, y para que se convierta en el portavoz de la humanidad, esas llamadas al arte a «tener una misión» deberían hacerse al público. El arte que ha cumplido las condiciones de belleza ya ha cumplido todas las condiciones: corresponde al crítico enseñar a la gente a encontrar en la placidez del arte la expresión más elevada de sus pasiones más tormentosas. «No tengo reverencia —dice Keats— por el público, ni por nada que no sea el Ser Eterno, el recuerdo de los grandes hombres y el principio de Belleza.»

Tal es, pues, el principio que según creo guía y subyace a nuestro renacimiento inglés, un renacimiento polifacético y maravilloso, creador de grandes ambiciones y elevadas personalidades, que, a pesar de sus espléndidos logros en la poesía, las artes decorativas y la pintura, a pesar de la mayor gracia y elegancia en el vestir, el mobiliario de las casas y otras cosas por el estilo, sigue sin estar del todo completo. Pues no puede haber gran escultura, sin una bella vida nacional, y eso lo ha matado el espíritu comercial de Inglaterra; como no puede haber grandes obras de teatro sin una noble vida nacional, y eso también lo ha matado el espíritu comercial de Inglaterra.

No es que la perfecta serenidad del mármol no pueda soportar la carga del espíritu intelectual moderno, o captar el fuego de la pasión romántica —la tumba del duque Lorenzo y la capilla de los Medici así lo demuestran—, sino que como acostumbraba a decir Théophile Gautier, el mundo visible ha muerto, «le monde visible a disparu».

Tampoco se trata de que la novela haya eliminado el teatro, como tratan de insinuar algunos críticos, y la mejor prueba es el movimiento romántico en Francia. Las obras de Balzac y Hugo crecieron juntas, es más, se complementaron, sin que ni uno ni otro se dieran cuenta. Mientras que las demás formas de la poesía pueden florecer en una era innoble, el espléndido individualismo del lírico, alimentado por su propia pasión e iluminado por su propio poder, puede pasar como una columna de fuego tanto por el desierto como por otros lugares más placenteros. No es menos glorioso porque nadie lo siga, sino que la sutileza de su propia soledad puede hacer que su formulación sea aún más elevada e intensificar y volver más claro su canto. De la triste pobreza de la vida sórdida que lo rodea, el soñador y el creador de idilios puede alzarse en las alas invisibles de la poesía, atravesar con piel parda y alancear las cumbres iluminadas por la luna del Citerón, aunque los faunos y las ménades ya no dancen en ellas. Como Keats, puede pasear por los bosques del mundo antiguo de Latmos, o plantarse como Morris en la cubierta de la galera junto al vikingo, cuando el rey y la galera hace mucho que han desaparecido. Sin embargo, el teatro es el punto de encuentro del arte y la

vida; trata, como dijo Mazzini, no solo del hombre, sino del hombre social, del hombre en su relación con Dios y la Humanidad. Es el producto de una época de gran energía nacional; es imposible sin un público noble y corresponde a épocas como la era isabelina en Londres o la de Pericles en Atenas; forma parte del elevado ardor moral y espiritual que dominó a los griegos tras la derrota de la flota persa, y a los ingleses tras la destrucción de la Armada Invencible.

Shelley intuyó lo incompleto de nuestro movimiento en ese aspecto, y ha mostrado en una gran tragedia con qué terror y compasión habría purificado nuestra época; pero, a pesar de *Los Cenci*, el teatro es una de las formas en las que el genio de la Inglaterra de este siglo intenta en vano encontrar salida y expresión. No tiene imitadores dignos de mención.

Puede que más bien debiéramos acudir a ustedes para completar y perfeccionar este gran movimiento nuestro, pues hay algo helénico en su aire y en su mundo, algo que está más imbuido del aliento de alegría y poder de la Inglaterra isabelina que nuestras viejas civilizaciones. Pues ustedes, al menos, son jóvenes, «ninguna generación hambrienta les ha pisoteado»; el pasado no les fatiga con la intolerable carga de sus recuerdos ni se mofa de ustedes con los restos de una belleza de cuya creación han olvidado el secreto. Esa falta de tradición, que el señor Ruskin pensaba que privaría a sus ríos de la risa y a sus flores de la luz, puede ser más bien la fuente de su libertad y su fuerza.

Uno de sus poetas ha definido como un triunfo irreprochable del arte el hablar en literatura con la perfecta rectitud y descuido con que se mueven los animales y el irreprochable sentimiento de los árboles en los bosques y la hierba al borde de los caminos. Es un triunfo que ustedes entre todas las naciones pueden estar llamados a conseguir. Pues las voces que moran en el mar y la montaña no solo son la música escogida de la libertad; hay otros mensajes en el portento de los vientos agitados y en la majestuosidad del silencio que, solo con que se dignen escucharlos, ofrecerán el esplendor de una nueva imaginación y el prodigio de una nueva belleza.

«Preveo —dijo Goethe— el alborear de una nueva literatura que todos los pueblos podrán considerar suya, pues todos habrán contribuido a fundarla.» De ser así, y puesto que están rodeados de los materiales para crear una civilización tan grande como la europea, ¿qué provecho pueden sacar, me preguntarán ustedes, de todo este estudio de nuestros poetas y pintores? Podría responderles que el intelecto también puede ocuparse con un problema artístico o histórico sin un objeto didáctico directo, que lo único que exige el intelecto es sentirse vivo y que nada de lo que ha interesado alguna vez a hombres o a mujeres puede dejar de ser un sujeto apto para la cultura.

Podría recordarles todo lo que debe Europa a un único exiliado florentino

en Verona, o al amor de Petrarca junto a un pequeño pozo en el sur de Francia; es más, podría recordarles cómo incluso en esta época aburrida y materialista la sencilla expresión de la vida de un anciano lejos del estrépito de las grandes ciudades, entre los lagos y las brumosas colinas de Cumberland, ha abierto para Inglaterra tesoros de nuevas alegrías comparadas con las cuales todas sus riquezas son tan estériles como el mar que ha convertido en su camino real y tan amargas como el fuego que ha hecho su esclavo.

Pero estoy convencido de que sacarán algo más y es el conocimiento de la verdadera fuerza del arte. No me refiero a que deban ustedes imitar las obras de estos hombres, pero sí su espíritu artístico, sus actitudes artísticas. Creo que eso es lo que deberían absorber.

Pues en las naciones, como en los individuos, si la pasión por la creación no va acompañada de la facultad crítica y estética, es seguro que sus fuerzas se desperdiciarán sin objetivo alguno, y fracasarán ya sea en el espíritu artístico de la elección, o por confundir la forma con el sentimiento, o por seguir falsos ideales.

Pues las diversas formas espirituales de la imaginación tienen una afinidad natural por ciertas formas sensuales del arte, y discernir las cualidades de cada arte, intensificar tanto sus limitaciones como sus capacidades de expresión es uno de los objetivos que nos plantea la cultura. Lo que necesita su literatura no es un mayor sentido moral, ni una mayor supervisión moral. De hecho, uno nunca debería hablar de poemas morales o inmorales, los poemas están bien o mal escritos y se acabó. De hecho, cualquier elemento de moralidad, o cualquier referencia implícita a un patrón del bien o el mal en el arte, es a menudo indicio de una visión incompleta y una nota de discordancia en la armonía de la creación imaginativa; pues a lo único que aspiran las obras buenas es a conseguir un efecto puramente artístico. «Debemos tener cuidado —dijo Goethe— de no buscar siempre la cultura en lo que es obviamente moral. Todo lo que es grande promueve la civilización en cuanto somos conscientes de ello.»

Pero con su literatura ocurre como con sus ciudades: lo que hace falta es un canon permanente, un patrón del gusto y una mayor sensibilidad por la belleza. Cualquier obra noble no es solo nacional, sino universal. La independencia política de una nación no debe confundirse con un aislamiento intelectual. La generosidad de sus vidas y su actitud liberal serán las que les procuren la libertad espiritual. De nosotros aprenderán la clásica contención de la forma.

Todo gran arte es un arte delicado, la rudeza no tiene nada que ver con la fuerza, y la brusquedad no tiene nada que ver con el poder. «El artista —como dice el señor Swinburne— debe expresarse a la perfección.»

Esta limitación supone para el artista una libertad suprema; es, al mismo tiempo, el origen y el indicio de su fuerza. De modo que todos los maestros supremos del estilo —Dante, Sófocles o Shakespeare— son también maestros supremos de la visión espiritual e intelectual.

Amen ustedes el arte por el arte y todo lo demás vendrá dado por añadidura.

Esta devoción a la belleza y la creación de cosas hermosas es la piedra de toque de todas las grandes naciones civilizadas. La filosofía puede enseñarnos a soportar con ecuanimidad las desgracias de nuestros vecinos, y la ciencia concluir que el sentido moral es una mera secreción de glucosa, pero el arte hace que la vida de cada ciudadano sea un sacramento y no una especulación, el arte es lo que hace que la vida de la raza entera sea inmortal.

Pues la belleza es lo único que el tiempo no puede dañar. Las filosofías se derrumban como castillos de arena y los credos se suceden unos a otros como las hojas secas en otoño; en cambio lo que es bello nos alegra en todo momento y es una posesión para la eternidad.

Siempre habrá guerras, ejércitos que se enfrentarán, hombres que combatirán en campos de batalla pisoteados o en ciudades sitiadas y naciones que se alzarán en rebeldía. Pero estoy convencido de que el arte, al crear un ambiente intelectual común a todos los países podría —si no proteger el mundo con las alas plateadas de la paz— al menos crear tal hermandad entre los hombres que no acudieran a matarse unos a otros por el capricho o la locura de algún rey o ministro como hacen en Europa. La fraternidad no vendrá de manos de Caín, ni la libertad se traicionará a sí misma al abrazar la anarquía, pues los odios nacionales son siempre más fuertes allí donde la cultura es más débil.

«¿Cómo habría de hacer tal cosa? —decía Goethe cuando le reprochaban que no escribiera contra los franceses, como hacía Korner—. ¿Cómo iba yo, para quien solo la barbarie y la cultura tienen importancia, a odiar a una nación que es una de las más cultas de la Tierra y a la que debo gran parte de mi propia cultura?»

También habrá siempre imperios poderosos mientras la ambición personal y el espíritu de la época sean una misma cosa, pero el arte, al menos, es el único imperio que los enemigos de una nación no pueden arrancarle mediante conquista, sino solo por la sumisión. El dominio de Grecia y Roma no ha concluido todavía, por más que los dioses de unos hayan muerto y las águilas de los otros estén fatigadas.

Y nosotros, en nuestro Renacimiento, estamos intentando crear un dominio que perdure en Inglaterra cuando sus leopardos amarillos se hayan cansado de

la guerra y la rosa de su escudo ya no esté teñida de rojo con la sangre de la batalla; y también ustedes, al absorber con la generosidad de un gran pueblo este espíritu artístico, crearán riquezas que no han creado todavía, aunque su país sea una red de ferrocarriles y sus ciudades el puerto de los navíos del mundo entero.

Soy consciente, claro está, de que la presciencia divina y natural de la belleza, que constituye el legado inalienable de los griegos y los italianos, no es herencia nuestra. Para que ese espíritu de arte dominante y conformador nos proteja de rudas y ajenas influencias, las razas del norte debemos volvernos hacia esa tensa conciencia de nuestra época que, al ser la piedra de toque de nuestro arte romántico, debe convertirse en la fuente de toda o casi toda nuestra cultura. Me refiero a esa curiosidad intelectual del siglo XIX que busca siempre el secreto de la vida que perdura en las formas de la cultura más antiguas y caducas y toma de cada una de ellas lo que es útil para el espíritu moderno: de Atenas sus maravillas sin sus idolatrías, de Venecia su esplendor sin sus pecados. El mismo espíritu está siempre calculando su propia fuerza y debilidad, contando lo que debe a Oriente y a Occidente, a los olivos de Colonus y a las palmeras del Líbano, a Getsemaní y al jardín de Proserpina.

Y, sin embargo, las verdades del arte no pueden enseñarse, tan solo son reveladas a aquellas naturalezas que han llegado a ser receptivas a todas las impresiones bellas mediante el estudio y la adoración de la belleza. Y de ahí la enorme importancia que se da a las artes decorativas en nuestro renacimiento inglés, de ahí esa maravilla de diseño que nos llega de la mano de Edward Burne-Jones, todo ese entramado de los tapices, todo ese colorido de las vidrieras y ese precioso trabajo del barro y el metal que debemos a William Morris, el mayor artesano que ha conocido Inglaterra desde el siglo XIV.

Así, en unos años no habrá nada en nuestras casas que no haya producido deleite a su creador y no procure goce a su dueño. Los niños, como los de la ciudad perfecta de Platón, crecerán en un «ambiente sencillo de cosas bellas». Cito del pasaje de la República:

un ambiente sencillo de cosas bellas, donde la belleza, que es el espíritu del arte, llegará a los ojos y los oídos como un soplo de viento fresco que trae la salud desde una planicie despejada, e, insensible y gradualmente, atraerá el alma del niño a la armonía con todo conocimiento y sabiduría, de forma que amaré lo que es bello y bueno y odiaré lo que es malo y feo (pues ambas cosas van siempre unidas) antes de saber por qué; y luego, cuando llegue la razón, le besaré en la mejilla como a un amigo.

He ahí lo que Platón pensaba que el arte decorativo podía hacer por una nación, intuyendo que el secreto no solo de la filosofía, sino de toda existencia armoniosa, puede estar eternamente oculto para cualquiera cuya infancia haya

transcurrido en un ambiente feo y vulgar, y que la belleza de la forma y el color incluso, como él dice, de las más humildes vasijas de la casa, encontrarán su camino hasta los rincones más recónditos del alma e impulsarán al muchacho de manera natural a buscar esa divina armonía de la vida espiritual de la que el arte era el símbolo y la garantía material.

Sin duda, este amor por las cosas bellas será para nosotros el prelude a todo conocimiento y sabiduría; sin embargo, hay momentos en que la sabiduría se convierte en una carga y el conocimiento en un pesar; pues del mismo modo que todo cuerpo arroja una sombra, toda alma alberga su escepticismo. En esos momentos espantosos de desesperación y desacuerdo, ¿adónde dirigiremos nuestros pasos si no es a esa casa de la belleza donde encontramos siempre un poco de olvido y una gran alegría, esa città divina, como la llamaba la antigua herejía italiana, la ciudad divina donde podemos refugiarnos, aunque sea por un breve momento, de las divisiones y los terrores del mundo y de la propia elección del mundo?

Esa es la consolation des arts que constituye la clave de la poesía de Gautier, el secreto de la vida moderna entrevisto —como tantas otras cosas de nuestro siglo— por Goethe. Recordarán lo que les dijo a los alemanes: «Basta con que tengáis el valor —afirmó— de estar a la altura de vuestras impresiones, estad dispuestos a dejaros deleitar, conmover, elevar e incluso instruir e inspirar por algo grande». El valor de estar a la altura de nuestras impresiones, sí, he ahí el secreto de la vida artística, pues pese a que se ha definido el arte como una huida de la tiranía de los sentidos, en realidad es una huida de la tiranía del alma. Aunque solo revelará sus verdaderos secretos a quienes lo adoren por encima de cualquier otra cosa; de lo contrario será tan incapaz de ayudaros como la Venus mutilada del Louvre lo fue ante la naturaleza romántica pero escéptica de Heine.

Y, de hecho, creo que sería imposible exagerar los beneficios que podríamos obtener si adoptáramos la más sencilla de las normas sobre decoración y solo nos rodearan objetos que deleitaron a quien los creó y procuraran idéntico deleite a quien hubiera de utilizarlos. Conseguiríamos al menos una cosa: no hay prueba más segura para un gran país que lo cerca que está de sus propios poetas; pero entre los cantores de nuestros días y los obreros a quienes cantan parece extenderse un abismo cada vez más profundo, un abismo que las burlas y las mofas no pueden atravesar, pero que salvan las alas luminosas del amor.

Y creo que la presencia en nuestras casas de objetos nobles e imaginativos es la semilla y la preparación de dicho amor. Y no solo en lo que se refiere a esa expresión literaria directa del arte mediante la cual, a partir del frasco rojo y negro de vino o aceite, un niño griego podía conocer el leonino esplendor de Aquiles, la fuerza de Héctor, la belleza de Paris y el portento de Helena mucho

antes de poner el pie en la concurrida plaza del mercado, o en el teatro de mármol; o mediante la cual un niño italiano del siglo XV podía conocer la castidad de Lucrecia y la muerte de Camila a partir de un umbral tallado o un cofre pintado. Pues el bien que obtenemos del arte no es lo que aprendemos de él, sino lo que llegamos a ser gracias a él. Su verdadera influencia estará en procurar al espíritu ese entusiasmo que constituye el secreto del helenismo, acostumbrarlo a exigir del arte todo lo que el arte puede hacer al reorganizar los hechos de la vida: ya sea proporcionando la interpretación más espiritual de nuestros momentos más apasionados o la expresión más sensual de aquellos pensamientos más apartados de los sentidos; acostumbrándolo a amar las cosas de la imaginación por sí mismas, y a desear la belleza y la elegancia en todo. Pues quien no ama el arte por encima de todas las cosas, no ama nada, y quien no necesita del arte en todo, es que no lo necesita en nada.

No me entretendré en lo que seguro que les habrá deleitado de nuestras grandes catedrales góticas. Me refiero a cómo el artista de esa época, artesano también de la piedra y el cristal, encontró los mejores motivos para su arte, siempre a mano y siempre hermosos, en la labor diaria de los artífices que veía a su alrededor —como en esas preciosas vidrieras de Chartres donde el tintorero está ante su tina, el alfarero se sienta en el torno y el tejedor trabaja en el telar—, auténticos artesanos y trabajadores manuales gratos de contemplar, y no como el engreído y soso tendero de nuestra época, que lo ignora todo de la tela o el vaso que vende, excepto que está cobrando el doble de su valor y que nos toma por idiotas por comprarlos. No puedo dejar de señalar, aunque sea de pasada, la inmensa influencia que las artes decorativas de Grecia e Italia ejercieron en sus artistas, la una enseñando al escultor esa contención en el diseño que es la gloria del Partenón, y la otra conservando siempre la fidelidad de la pintura en su condición pictórica primaria en esa nobleza del color que constituye el secreto de la escuela de Venecia, aunque prefiero, al menos en esta conferencia, detenerme en el efecto que las artes decorativas ejercen sobre la vida de la gente y en sus efectos sociales y no meramente artísticos.

Hay dos grandes tipos de gente en el mundo, dos grandes credos, dos diferentes naturalezas: aquellos para quienes el fin de la vida es la acción y aquellos para quienes la finalidad de la vida es el pensamiento. Para estos últimos, que buscan la experiencia y no los frutos de la misma, que arden con una de las pasiones de este mundo de vivos colores, que encuentran la vida interesante no por su secreto, sino por sus situaciones, por sus pulsaciones y no por su propósito, la pasión por la belleza que engendran las artes decorativas les resultará más grata que cualquier entusiasmo político o religioso, cualquier entusiasmo por la humanidad, cualquier éxtasis o pesar amoroso. Pues el arte se revela a quien se compromete en primer lugar a no conceder sino la mayor calidad a cada momento y en virtud solo de cada

momento. Así sucede con quienes consideran que la finalidad de la vida es el pensamiento. En cuanto a los otros, los que sostienen que la vida es inseparable del trabajo, este movimiento debería serles especialmente caro, pues si nuestros días son estériles sin la industria, la industria sin arte es pura barbarie.

Entre nosotros siempre habrá carpinteros y aguadores. Después de todo, la maquinaria moderna no ha aligerado tanto la labor del hombre, pero dejemos al menos que el cubo que hay junto al pozo sea hermoso y sin duda eso aligerará la labor diaria, dejemos que la madera adopte una forma agraciada y un diseño elegante y dejará de ser una carga y se convertirá en un motivo de alegría para el carpintero. Pues ¿qué es la decoración sino una expresión de la alegría del trabajador en su trabajo? Y no solo alegría —lo cual es sin duda una gran cosa, pero no basta—, sino la oportunidad de expresar su propia individualidad, que, al ser la esencia de la vida, es también la fuente del arte. «He intentado —recuerdo que me dijo una vez William Morris— que todos mis trabajadores sean artistas, y cuando digo artistas me refiero a hombres.» Para el trabajador, sea manual o no, el arte ya no es una túnica purpúrea tejida por un esclavo y echada sobre el cuerpo pálido de un rey leproso para ocultar y adornar el pecado de su lujuria, sino más bien la expresión noble y hermosa de una vida que tiene parte de noble y de hermosa.

Así que hay que buscar al obrero y proporcionarle, dentro de lo posible, un ambiente adecuado, pues no debemos olvidar que la verdadera prueba y virtud de un trabajador no es su seriedad ni su industriosisidad, sino su aptitud para el diseño; y que «el diseño no es el fruto de una fantasía ociosa: es el resultado estudiado de un cúmulo de observaciones y costumbres placenteras». De nada sirven todas las enseñanzas del mundo si no se rodea al trabajador de influencias felices y cosas hermosas. Es imposible que tenga ideas acertadas sobre el color si no ve sin adulterar los bellos colores de la naturaleza; es imposible que exprese actos e incidentes hermosos a menos que vea los que el mundo le aporta.

Para cultivar la compasión es preciso hallarse entre seres vivos y reparar en ellos, y para cultivar la admiración hace falta estar entre cosas bellas y contemplarlas. «El acero toledano y la seda genovesa no hicieron sino dar fuerza a la opresión y lustre al orgullo», como dice el señor Ruskin; les corresponde a ustedes crear un arte hecho por la gente para alegrar a la gente y también para deleitar el corazón de la gente, un arte que sea la expresión de su gozo vital. No hay «en la vida vulgar nada tan vil, ni tan trivial, que no pueda ennoblecerlo vuestro toque», nada hay en la vida que no pueda santificar el arte.

Supongo que algunos de ustedes habrán oído hablar de dos flores relacionadas con el movimiento estético en Inglaterra, y de las que se dice (les

aseguro que equivocadamente) que son el alimento de algunos jóvenes estetas. Pues bien, permítanme aclararles que el motivo por el que nos gustan los lirios y los girasoles, a pesar de lo que pueda decir el señor Gilbert, no es ninguna moda por el vegetarianismo. Sino que esas dos flores tan encantadoras son en Inglaterra los dos modelos de diseño más perfectos, y los más adaptados naturalmente al arte decorativo: la belleza alegre y leonina de la una y la preciosa delicadeza de la otra procuran al artista una alegría total y absoluta. Hagan ustedes lo mismo, que no haya flor en sus prados cuyos zarcillos no engalanen sus almohadas, ni hoja en sus bosques titánicos que no preste su forma al diseño, ni ramillete de escaramujo o rosas silvestres que no viva eternamente en un arco tallado, en una ventana o en una cornisa de mármol, y que no haya pájaro en el aire que no preste el portento iridiscente de su color y la exquisita curva de sus alas en vuelo para hacer más primorosa la delicadeza de un sencillo adorno.

Todos pasamos nuestra existencia buscando el secreto de la vida. Pues bien, el secreto de la vida está en el arte.

## **LA DECADENCIA DE LA MENTIRA UNA OBSERVACIÓN.**

Diálogo.

PERSONAJES: CYRIL Y VIVIAN.

ESCENARIO: LA BIBLIOTECA DE UNA CASA DE CAMPO EN NOTTINGHAMSHIRE.

CYRIL (entrando por la puerta acristalada de la terraza): Mi querido Vivian, no te pases el día encerrado en la biblioteca. Hace una tarde preciosa. El aire es exquisito. Hay una neblina sobre el bosque como las flores purpúreas del ciruelo. Vayamos a tumbarnos en la hierba, fumemos unos cigarrillos y disfrutemos de la naturaleza.

VIVIAN: ¡Disfrutar de la naturaleza! Me alegra decir que he perdido por completo esa facultad. La gente dice que el arte nos hace amar la naturaleza más de lo que la amábamos antes; que nos revela sus secretos y que, después de estudiar cuidadosamente a Corot y a Constable, vemos cosas que antes escapaban a nuestra observación. La experiencia me dice que, cuanto más estudiamos el arte, menos nos interesa la naturaleza. Lo que nos muestra verdaderamente el arte es la falta de diseño de la naturaleza, su curiosa tosquedad, su extraordinaria monotonía, su estado totalmente inacabado. La naturaleza tiene buenas intenciones, claro, pero, como dijo una vez Aristóteles,

no puede ponerlas en práctica. Cuando contemplo un paisaje no puedo sino fijarme en todos sus defectos. No obstante, es una suerte que la naturaleza sea tan imperfecta, pues de lo contrario no tendríamos arte. El arte es nuestra enérgica protesta, nuestro valeroso intento de poner a la naturaleza en su sitio. En cuanto a la variedad infinita de la naturaleza, no es más que un mito. No se da en la propia naturaleza. Reside en la imaginación, o el capricho, o en la voluntaria ceguera de quien la contempla.

CYRIL: Bueno, tampoco hace falta que contemples el paisaje. Puedes tumbarte en la hierba a fumar y charlar.

VIVIAN: Pero la naturaleza es muy incómoda. La hierba es dura, áspera y húmeda y está llena de insectos negros y espantosos. Hasta el más torpe de los artesanos de Morris podría fabricar un asiento más cómodo que ninguno que pudiera hacer la naturaleza. La naturaleza palidece ante el mobiliario de «la calle que de Oxford ha tomado el nombre», como lo enunció de manera infame ese poeta que tanto te gusta. Aunque no me quejo. Si la naturaleza hubiese sido cómoda, la humanidad nunca habría inventado la arquitectura, y me gustan más las casas que el campo abierto. En una casa, siempre se tiene la sensación de estar ante las proporciones correctas. Todo está supeditado a nosotros, concebido para nuestro uso y disfrute. El propio egoísmo, tan necesario para el sentido correcto de la dignidad humana, es resultado de vivir bajo techo. Al aire libre uno se vuelve abstracto e impersonal. Pierde totalmente su individualidad. Además la naturaleza es tan indiferente, tan desagradecida. Siempre que paseo por la finca tengo la sensación de que le importo tan poco como el ganado que padece en la ladera o la bardana que florece en la cuneta. Nada hay más evidente que el hecho de que la naturaleza odia a la inteligencia. Pensar es lo menos saludable del mundo, y la gente muere de eso tanto como de otras enfermedades. Por suerte, al menos en Inglaterra, el pensamiento no es contagioso. Nuestro espléndido físico como pueblo se debe a nuestra estupidez nacional. Solo espero, por nuestro bien, que podamos mantener muchos años este gran baluarte histórico, aunque me temo que empezamos a estar más educados de la cuenta; ahora se dedican a la enseñanza todos los que eran incapaces de aprender, hasta ahí ha llegado nuestro entusiasmo por la educación. Conque vuelve a tu fatigosa e incómoda naturaleza, y deja que siga corrigiendo estas galeradas.

CYRIL: ¡Estás escribiendo un artículo! No me parece muy coherente con lo que acabas de decir.

VIVIAN: ¿Y quién quiere ser coherente? Los zoquetes y los doctrinarios, los aburridos que llevan amargamente sus principios a la acción y a la reductio ad absurdum de la práctica. Yo, no. Al igual que Emerson, he grabado la palabra «Capricho» en el dintel de mi biblioteca. Además, mi artículo es, en realidad, una saludable y valiosa advertencia. Si me hiciesen caso, podría

producirse un nuevo renacimiento del arte.

CYRIL: ¿De qué trata?

VIVIAN: Pienso titularlo: «La decadencia de la mentira. Protesta».

CYRIL: ¡La mentira! Creía que los políticos se ocupaban de conservar esa tradición.

VIVIAN: Te aseguro que no. Nunca se alzan más allá del nivel de la tergiversación y condescienden a demostrar, discutir y argumentar. ¡Qué diferencia con el temperamento del verdadero mentiroso, con sus afirmaciones francas y audaces, su soberbia irresponsabilidad, su saludable desdén natural por cualquier demostración! Al fin y al cabo, ¿qué es una buena mentira? Sencillamente la que es evidente en sí misma. Si alguien tiene tan poca imaginación que necesita aportar pruebas en defensa de una mentira, más le valdría decir la verdad de inmediato. No, los políticos no mienten. Tal vez pudiera decirse algo en favor de la abogacía. El manto del sofista ha caído sobre sus miembros. Su fingida vehemencia y su falsa retórica resultan encantadores. Pueden hacer que la peor causa parezca la mejor, como si acabaran de salir de las escuelas Leontinas y se sabe que han arrancado a jurados reticentes veredictos absolutorios para sus clientes, incluso cuando, como ocurre a menudo, eran clara e inconfundiblemente inocentes. Pero son partidarios de lo prosaico y no reparan en apelar a los precedentes. A pesar de sus logros, la verdad acaba por salir a la luz. Incluso los periódicos han degenerado. Hoy son absolutamente fiables. Se nota al recorrer sus columnas. Lo que sucede es siempre lo ilegible. Me temo que no se puede decir mucho a favor del abogado o el periodista. Además, lo que defiende es la mentira en el arte. ¿Quieres que te lea lo que llevo escrito? Podría hacerte mucho bien.

CYRIL: Desde luego, siempre que me des un cigarrillo. Gracias. A propósito, ¿a qué revista piensas enviarlo?

VIVIAN: A la Retrospective Review. Creo que ya te conté que los elegidos le habían dado nuevos bríos.

CYRIL: ¿Quiénes son esos elegidos?

VIVIAN: ¡Oh! Los Hedonistas Cansados, claro. Es un club al que pertenezco. Tenemos que llevar rosas marchitas en el ojal de la solapa cuando nos reunimos, y profesar una especie de culto a Domiciano. Me temo que tú no podrías ser miembro. Te gustan demasiado los placeres sencillos.

CYRIL: Supongo que me rechazarían por mis instintos animales.

VIVIAN: Probablemente. Además, eres un poco viejo. No admitimos a nadie de edad corriente.

CYRIL: Bueno, imagino que debéis de aburrirlos mucho mutuamente.

VIVIAN: Desde luego. Es uno de los objetivos del club. En fin, si prometes no interrumpirme demasiado, te leeré mi artículo.

CYRIL: Soy todo oídos.

VIVIAN (leyendo con voz muy clara): «La decadencia de la mentira. Protesta: Una de las causas principales a las que puede atribuirse el carácter particularmente vulgar de casi toda la literatura de nuestro tiempo es sin duda la decadencia de la mentira considerada como arte, ciencia y placer social. Los historiadores antiguos nos dieron ficciones deliciosas en forma de hechos, el novelista moderno nos ofrece hechos aburridos bajo la forma de la ficción. El Diario de Sesiones se está convirtiendo rápidamente en su ideal tanto en el método como en el modo. Tiene su tedioso document humain, su mísero y minúsculo coin de la création que escudriña con su microscopio. Puede vérselo en la Biblioteca Nacional Francesa, o en el Museo Británico, buscando desvergonzadamente sus temas. Ni siquiera tiene el valor de copiar las ideas ajenas, sino que insiste en inspirarse en la vida para todo, y por fin, entre enciclopedias y vivencias personales, fracasa estrepitosamente, después de sacar sus tipos del círculo familiar o inspirarse en la señora de la limpieza, y de adquirir un montón de información útil de la que nunca, ni siquiera en sus momentos más meditativos, acierta a liberarse del todo.

»Es imposible exagerar la pérdida que causa a la literatura en general este falso ideal de nuestro tiempo. La gente habla con tanta frivolidad del “mentiroso nato”, como del “poeta nato”. Pero en ambos casos se equivoca. La mentira y la poesía son artes que, como intuyó Platón, están relacionadas entre sí y requieren un estudio cuidadoso y una devoción desinteresada. De hecho, tienen su técnica, igual que las artes más materiales de la pintura y la escultura tienen los sutiles secretos de la forma y el color, los misterios del oficio y sus métodos artísticos y deliberados. Igual que se reconoce al poeta por su música, se puede reconocer al mentiroso por el ritmo de sus frases, y en ninguno de los dos casos basta con la mera inspiración del momento. En eso, como en todo, la práctica precede a la perfección. Pero en nuestros días, así como la moda de escribir poesía se ha extendido demasiado y de ser posible debería ponerse coto, la moda de mentir ha caído casi en el descrédito. Muchos jóvenes se inician en la vida con un don natural de la exageración que, cultivado en un ambiente adecuado y comprensivo, o mediante la imitación de los mejores modelos, podría llegar a ser algo grande y maravilloso. Pero, por lo general, acaban quedándose en nada. O bien cae en la descuidada costumbre de la precisión...».

CYRIL: ¡Mi querido amigo!

VIVIAN: Por favor, no me interrumpas a mitad de frase. «O bien cae en la descuidada costumbre de la precisión, o empiezan a frecuentar la compañía de

los enterados y la gente de edad. Ambas cosas son igual de fatales para su imaginación, como lo serían para la de cualquiera, y al poco tiempo desarrollan una facultad enfermiza y nada saludable de decir la verdad, empiezan a comprobar las afirmaciones que se hacen en su presencia, no dudan en contradecir a gente mucho más joven, y a menudo terminan escribiendo novelas tan parecidas a la vida misma que es imposible que nadie se las crea. Y no es este un ejemplo aislado, sino uno entre muchos. Y, si no se hace algo para impedir, o al menos modificar, nuestra monstruosa adoración a los hechos, el arte se volverá estéril y la belleza desaparecerá de la faz de la tierra.

»Incluso el señor Robert Louis Stevenson, ese delicioso maestro de la prosa delicada y fantasiosa, se ha dejado corromper por ese vicio moderno, que no merece otro calificativo. Es posible despojar una historia de su realidad al intentar hacerla demasiado verídica, y *La flecha negra* es tan poco artística que no contiene ni un solo anacronismo del que pueda jactarse su autor, mientras que la transformación del doctor Jekyll se parece peligrosamente a la descripción de un experimento en la revista *The Lancet*. En cuanto al señor Rider Haggard, que sin duda tiene, o tuvo una vez, dotes de auténtico mentiroso, ahora está tan asustado de que lo tilden de genio que, cuando nos cuenta algo verdaderamente maravilloso, se siente obligado a inventar una reminiscencia personal y a incluirla en una nota al pie a modo de cobarde confirmación. El resto de nuestros novelistas no son mucho mejores. El señor Henry James cultiva la ficción como si fuese un deber penoso y desperdicia su pulcro estilo literario, sus frases acertadas y su sátira ágil y cáustica con motivos mezquinos e imperceptibles «puntos de vista». Es cierto que el señor Hall Caine apunta a lo grandioso, pero escribe a voz en grito. Es tan ruidoso que apenas se entiende nada de lo que dice. El señor James Payn es aficionado al arte de ocultar cosas que no vale la pena encontrar. Persigue lo evidente con el entusiasmo de un detective corto de miras. A medida que uno va pasando páginas, el suspense del autor se vuelve casi insoportable. Los caballos del faetón del señor William Black no se remontan hacia el sol. Tan solo espantan al cielo nocturno con efectos violentamente cromolitográficos. Al verlos llegar, los campesinos se enrocan en el dialecto. La señora Oliphant parlotea agradablemente sobre vicarios, partidos de tenis en el césped, la domesticidad y otras cosas fatigosas. El señor Marion Crawford se ha inmolado en el altar del colorido local. Es como esa señora de una comedia francesa que no para de hablar de “*le beau ciel d’Italie*”. Además ha adquirido la mala costumbre de repetir obviedades morales. Se pasa el día diciéndonos que ser bueno es ser bueno, y que ser malo es ser perverso. De vez en cuando casi resulta edificante. Robert Elsmere es, por supuesto, una obra maestra..., pero una obra maestra del género ennuyeux, un género literario al parecer muy apreciado por el pueblo inglés. Un pensativo amigo nuestro dijo una vez que le

recordaba esas conversaciones que tienen lugar en las casas de las familias no ritualistas mientras toman un caldo. No hay duda de que un libro así solo podía producirse en Inglaterra, el hogar de las ideas desaprovechadas. En cuanto a la gran y cada vez más numerosa escuela de los novelistas para quienes el sol siempre se alza en el East End, lo único que puede decirse acerca de ellos es que la vida les parece cruda y la dejan sin cocer.

»En Francia, aunque no se haya publicado nada tan deliberadamente tedioso como Robert Elsmere, las cosas no están mucho mejor. El señor Guy de Maupassant, con su mordaz ironía y su vívido estilo, despoja a la vida de los pocos harapos que aún la cubren y nos muestra una herida infectada y purulenta. Escribe escabrosas tragedias en las que todo el mundo parece ridículo y comedias amargas en las que uno no puede reírse por culpa de las lágrimas. El señor Zola, fiel al elevado principio literario que expuso en uno de sus pronunciamientos sobre la literatura (“L’homme de génie n’a jamais d’esprit”), está decidido a demostrar que, aunque carezca de genio, al menos sabe ser aburrido. ¡Y vaya si lo consigue! Aunque energía no le falta. De hecho, a veces, como en *Germinal*, hay en su obra algo casi épico. Sin embargo, dicha obra es mala de principio a fin, y no por motivos morales sino artísticos. Desde el punto de vista ético todo es como debería ser. El autor es totalmente sincero, y describe las cosas tal como ocurren. ¿Qué más puede desear cualquier moralista? No coincidimos con la indignación moral de nuestro tiempo contra el señor Zola. Es solo la indignación de Tartufo al verse descubierto. En cambio, desde el punto de vista del arte, ¿qué podemos decir a favor del autor de *La taberna*, *Nana* y *Pot-Bouille*? Nada. El señor Ruskin describió una vez a los personajes de las novelas de George Eliot diciendo que eran como esa gente de la peor ralea que viaja en el ómnibus de Pentonville, pero los personajes del señor Zola son mucho peores. Tienen vicios aburridos y virtudes aún más aburridas. La historia de sus vidas carece totalmente de interés. ¿A quién le importa lo que les ocurra? En literatura hacen falta distinción, encanto, belleza y capacidad imaginativa. No queremos que nos aflijan y asqueen con un relato de la vida de las clases bajas. El señor Daudet es mejor. Tiene ingenio, un toque ligero y un estilo divertido. Pero hace poco que ha cometido un suicidio literario. A nadie puede interesarle ya *Delobelle*, con su “*Il faut lutter pour l’art*”, o *Valmajour*, con su eterno estribillo sobre el rui señor, o el poeta de Jack, con sus mots cruels, ahora que hemos sabido por sus Veinte años de vida literaria que todos esos personajes se sacaron directamente de la vida real. La impresión que nos da es que han perdido de pronto toda su vitalidad y las pocas cualidades que tuvieron alguna vez. Las únicas personas reales son las que no han existido nunca, y si un novelista es lo bastante vulgar para inspirarse en la vida real, debería al menos fingir que son creaciones y no jactarse de que sean copias. La justificación de un personaje en una novela no es que otras personas sean como él, sino que el

autor es lo que es. De lo contrario, la novela no es una obra de arte. En cuanto al señor Paul Bourget, el maestro del roman psychologique, comete el error de imaginar que los hombres y las mujeres de nuestros días pueden ser analizados infinitamente en una serie innumerable de capítulos. Lo cierto es que lo único interesante de la gente de la buena sociedad (y el señor Bourget raras veces sale del Faubourg Saint-Germain, excepto para venir a Londres) es la máscara que lleva cada uno de ellos, no la realidad que se oculta detrás de la máscara. Es una confesión humillante; pero todos estamos hechos igual. En Falstaff hay algo de Hamlet, y en Hamlet no poco de Falstaff. El caballero gordo tiene sus momentos melancólicos y el joven príncipe tiene sus momentos de humor grosero. En lo que nos distinguimos de los demás es en las cosas puramente accidentales: en el vestir, en los modales, en el tono de voz, en las opiniones religiosas, en la apariencia personal, en las costumbres y otras cosas por el estilo. Cuanto más analiza uno a la gente, más desaparecen las razones para analizarlos. Antes o después, se topa uno con ese hecho terrible y universal llamado naturaleza humana. De hecho, como cualquiera que haya trabajado entre los pobres sabe muy bien, la hermandad entre los hombres no es solo el sueño de un poeta, sino una realidad de lo más deprimente y humillante; y, si un escritor insiste en analizar a las clases superiores, lo mismo podría escribir sobre cerilleras o vendedoras ambulantes.» En cualquier caso, mi querido Cyril, no te entretendré más con este asunto. Admito que las novelas modernas tienen muchas cosas buenas. Me limito a insistir en que, como género, son ilegibles.

CYRIL: No cabe duda de que es una acusación muy grave, aunque debo decir que algunas de tus críticas me parecen bastante injustas. Me gustan *The Deemster*, y *A Daughter of Heth*, y *Le Disciple*, y *Mr. Isaacs*, y, en cuanto a *Robert Elsmere*, he de decir que me encanta. Aunque no me parece una obra seria. Como formulación de los problemas a los que se enfrenta el cristiano sincero, es ridícula y anticuada. Es como *Literature and Dogma* de Arnold, pero sin la literatura. Y va tan por detrás de su época como las *Evidencias de Paley*, o el método de exégesis bíblica de Colenso. No se me ocurre nada menos impresionante que el desdichado protagonista cuando anuncia solemnemente un amanecer que alboreó hace ya tiempo y tan carente de significado como cuando se propone seguir con el antiguo negocio con otro nombre. No obstante, contiene varias caricaturas inteligentes y muchas citas deliciosas; y la filosofía de Green edulcora agradablemente la amarga píldora de la ficción del autor. No puedo sino expresar mi sorpresa de que no te hayas referido a dos novelistas que te pasas la vida leyendo: Balzac y George Meredith. ¿No irás a negarme que los dos son realistas?

VIVIAN: ¡Ah, Meredith! ¿Quién podría definirle? Su estilo es un caos iluminado por el destello del rayo. Como escritor lo ha dominado todo, excepto el lenguaje; como novelista es capaz de cualquier cosa, menos de

contar una historia; como artista es todo, menos claro. Hay un personaje de Shakespeare (creo que Touchstone) que habla de alguien que trepa sobre su propio ingenio, y me parece que eso podría servir como base para criticar el método de Meredith. Pero, sea lo que sea, no es un realista. Más bien diría que es un hijo del realismo, que ha reñido con su padre. Por elección deliberada se ha hecho romántico. Se ha negado a doblar la rodilla ante Baal, y, después de todo, aunque su inteligencia no se hubiese rebelado contra las ruidosas afirmaciones del realismo, su estilo sería suficiente en sí mismo para mantener la vida a una prudente distancia. Eso le ha permitido plantar en torno a su jardín un seto lleno de espinas y maravillosas rosas rojas. En cuanto a Balzac, era una sorprendente combinación de temperamento artístico y espíritu científico. Sus discípulos han heredado solo lo último. La diferencia entre un libro como *La taberna*, de Zola, y *las Ilusiones perdidas*, de Balzac, es la que hay entre un realismo nada imaginativo y una realidad imaginativa. «Todos los personajes de Balzac —dijo Baudelaire— están dotados del mismo vitalismo que lo animaba a él. Todas sus ficciones están tan profundamente coloreadas como sus sueños. Cada inteligencia es un arma cargada de voluntad hasta la boca. Hasta sus marmitones están tocados por el genio.» La lectura continuada de Balzac reduce a nuestros amigos de carne y hueso a sombras y a nuestros conocidos a sombras de sombras. Sus personajes tienen una especie de existencia ferviente y orgullosa. Nos dominan y desafían cualquier escepticismo. Una de las mayores tragedias de mi vida es la muerte de Lucien de Rubempré. Es un dolor del que nunca he podido recuperarme del todo. Me obsesiona en mis momentos de asueto. Lo recuerdo cuando me río. Pero Balzac no es más realista de lo que pudiera serlo Holbein. Creaba vida, no la copiaba. Admito, no obstante, que concedía demasiada importancia a la modernidad de la forma y que, en consecuencia, no hay ningún libro suyo que, como obra maestra artística, pueda compararse a *Salammbô* o a *Esmond*, o a *The Cloister and the Hearth* o a *El vizconde de Bragelonne*.

CYRIL: Así que te opones a la modernidad de la forma, ¿no?

VIVIAN: Sí. Es un precio enorme por un resultado muy pobre. La mera modernidad de la forma tiene siempre algo de vulgar. Es inevitable. El público cree que, puesto que él se interesa por lo que tiene a su alrededor, el arte debería interesarse también, y tomarlo como asunto. Pero el hecho mismo de que el público se interese por esas cosas, hace que dejen de ser aptas para el arte. Lo único bello, como dijo no sé quién, es lo que no nos concierne. En cuanto algo nos resulta útil o necesario, o nos afecta de algún modo, sea para bien o para mal, o despierta nuestra simpatía, o forma parte vital del ambiente en que vivimos, queda fuera de la verdadera esfera del arte. Deberíamos ser más o menos indiferentes respecto a los sujetos de este. Al menos, no deberíamos tener preferencias, ni prejuicios, ni sentimientos partidistas. Los pesares de Hécuba constituyen un motivo admirable para una tragedia, porque

Hécuba no significa nada para nosotros. No se me ocurre, en la historia de la literatura, nada más penoso que la carrera artística de Charles Reade. Escribió un libro magnífico, *The Cloister and the Hearth*, tan superior a *Romola*, como lo es *Romola* a Daniel Deronda, y desperdició el resto de su vida en un absurdo intento de ser moderno y atraer la atención del público sobre el estado de las prisiones y la gestión de los manicomios privados. Charles Dickens ya era bastante deprimente cuando se esforzaba en despertar nuestra compasión por las víctimas de las leyes de pobreza; pero Charles Reade, un artista, un erudito, un hombre con una auténtica intuición de la belleza, quejándose y protestando por los abusos de la vida moderna como un vulgar escritor de panfletos o un periodista sensacionalista, es un espectáculo para hacer llorar a los ángeles. Créeme, querido Cyril, la modernidad de la forma y la modernidad del asunto son una equivocación. Hemos confundido la librea de la época con la túnica de las musas, y nos pasamos el día en las sórdidas callejuelas y los horribles suburbios de nuestras ciudades, cuando deberíamos estar en la falda de la colina con Apolo. Desde luego somos una raza decadente y hemos vendido nuestra primogenitura por un plato de hechos.

CYRIL: Algo de razón tienes, y no hay duda de que por mucho que nos divierta leer una novela puramente moderna, rara vez obtenemos ningún placer artístico al releerla. Y tal vez sea esa la prueba mejor de lo que es literatura y lo que no. Si uno no puede disfrutar leyendo un libro una y otra vez, es que no vale la pena leerlo. Pero ¿qué me dices de la vuelta a la vida y la naturaleza? Es la panacea que recomienda todo el mundo.

VIVIAN: Te leeré lo que digo al respecto. El pasaje aparece después en el artículo, pero ya puestos te lo leeré ahora:

«El grito más popular de nuestro tiempo es: “Volvamos a la vida y a la naturaleza, ellos recrearán el arte para nosotros, harán que corra la sangre por sus venas, aligerarán sus pies y fortalecerán sus manos”. Pero ¡ay!, nos equivocamos en nuestros amables y bienintencionados esfuerzos. La naturaleza siempre va por detrás de su tiempo. Y, en cuanto a la vida, es el solvente que corroe el arte, el enemigo que devasta su casa».

CYRIL: ¿A qué te refieres con eso de que la naturaleza siempre va por detrás de su época?

VIVIAN: Bueno, tal vez suene un poco críptico. A lo que me refiero es a lo siguiente: si por naturaleza nos referimos a un instinto sencillo y natural en contraposición a la cultura y a la conciencia, las obras producidas bajo esa influencia siempre son caducas, anticuadas y pasadas de moda. Es posible que un toque de naturaleza nos emparente a todos, pero dos destruirán cualquier obra de arte. Si, por el contrario, consideramos la naturaleza como una colección de fenómenos externos al hombre, solo descubriremos en ella

aquello que le aportemos. Ella no tiene nada que decir. Wordsworth fue a la región de los Lagos, pero nunca fue un poeta lacustre. Encontró en las piedras los sermones que él mismo había escondido. Se dedicó a moralizar sobre la región, pero su mejor obra la escribió cuando regresó, no a la naturaleza, sino a la poesía. La poesía le dio «Laodamia», sus sonetos más hermosos y la gran «Oda». La naturaleza le dio «Martha Ray» y «Peter Bell», y la dedicatoria a la pala del señor Wilkinson.

CYRIL: Creo que es una opinión discutible. Me inclino más a creer en el «impulso del bosque primaveral», aunque, por supuesto, el valor artístico de dicho impulso depende por completo del temperamento que lo reciba, de modo que el regreso a la naturaleza significaría solo el avance de una gran personalidad. Imagino que estarás de acuerdo. En cualquier caso, prosigue con tu artículo.

VIVIAN (leyendo): «El arte empieza con la decoración abstracta, con una obra puramente placentera e imaginativa que trata de lo que es irreal e inexistente. Esa es la primera fase. Luego la vida se fascina con esa nueva maravilla y pide ser admitida en el círculo encantado. El arte adopta la vida como parte de su materia prima, la recrea y modifica en formas nuevas, es totalmente indiferente a los hechos, inventa, imagina, sueña y conserva entre él y la realidad la impenetrable barrera del estilo bello, del tratamiento decorativo o ideal. En la tercera etapa, la vida se pone al mando y expulsa al arte al desierto. He ahí la verdadera decadencia, y eso es lo que estamos padeciendo ahora.

»Tomemos el ejemplo del teatro inglés. Al principio, mientras estuvo en manos de los monjes, el arte dramático fue abstracto, decorativo y mitológico. Luego puso a la vida a su servicio y, utilizando algunas de sus formas externas, creó una raza totalmente nueva de seres cuyas penas eran más terribles que ningún otro pesar que nadie hubiera conocido, cuyas alegrías eran más intensas que las de cualquier amante, que poseían la ira de los Titanes y la calma de los dioses, y que tenían pecados monstruosos y maravillosos y virtudes no menos monstruosas y maravillosas. A todos ellos les dio un lenguaje distinto al que se usa normalmente, un lenguaje de resonante musicalidad y ritmo dulce, con la elegancia de sus solemnes cadencias y la delicadeza de sus ritmos fantasiosos, adornado con palabras maravillosas y enriquecido con una dicción elevada. Revistió a sus hijos de extraños ropajes y les dio máscaras, y, a su llamada, el mundo antiguo se alzó de su tumba de mármol. Un nuevo César recorrió las calles de Roma, y otra Cleopatra remontó el río hasta Antioquía con velas purpúreas y remos movidos al son de las flautas. Los viejos mitos, sueños y leyendas volvieron a cobrar forma y sustancia. La historia se reescribió por completo y apenas hubo un dramaturgo que no reconociera que el objeto del arte no era la simple verdad sino la

belleza compleja. No les faltaba razón. El arte es una forma de exageración; y la selección, que constituye el espíritu mismo del arte, no es sino una forma intensificada de énfasis.

»Pero la Vida no tardó en hacer añicos la perfección de la forma. Incluso en Shakespeare se vislumbra ya el principio del fin. Se intuye en la progresiva eliminación del verso blanco de las últimas obras, en la predominancia concedida a la prosa y en la importancia exagerada que se da a la caracterización. Los numerosos pasajes en Shakespeare en los que el lenguaje resulta extraño, vulgar, exagerado, afectado e incluso obsceno, se deben a que la vida exigía un eco de su propia voz y rechazaba la intervención de ese estilo bello que es el único medio a través del cual debería poder expresarse. Shakespeare no es, ni mucho menos, un artista intachable. Le gusta demasiado retratar directamente la vida y copiar su lenguaje natural. Olvida que cuando el arte renuncia al instrumento de la imaginación renuncia a todo. Goethe dice en alguna parte: “In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister”, “El maestro se revela trabajando dentro de unos límites”, y la limitación y la verdadera condición del arte es el estilo. Pero no nos extendamos más sobre el realismo de Shakespeare. La tempestad es la más perfecta de las palinodias. Lo único que queríamos señalar era que las magníficas obras isabelinas y jacobinas llevaban en su seno el germen de su propia disolución y que si utilizar la vida como materia prima les dio parte de su fuerza, utilizarla como método artístico les contagió todas sus debilidades. El resultado inevitable de la sustitución de un método creativo por otro imitativo, y del abandono de la forma imaginativa, es el melodrama inglés. Los personajes de esas obras hablan en el escenario exactamente igual que hablarían fuera de él; no tienen ni espíritu ni aspiraciones; están tomados directamente de la vida real y reproducen su vulgaridad hasta el más minucioso detalle, adoptan el porte, los modales, la vestimenta y el acento de la gente real, pasarían desapercibidos en un vagón de tercera. Y, no obstante, ¡qué fatigosas resultan esas obras! Ni siquiera consiguen producir la sensación de realidad que pretenden y que constituye la única razón de su existencia. Como método, el realismo es un completo fracaso.

»Lo que es cierto en el caso del teatro y la novela no lo es menos en el de las artes decorativas. La historia de dichas artes en Europa es el relato de la lucha entre el orientalismo, con su franco rechazo de la imitación, su amor por la convención artística y su desagrado ante la representación real de cualquier objeto de la naturaleza, y nuestro propio espíritu imitativo. Allí donde ha dominado el primero, ya sea en Bizancio, Sicilia o España gracias a un verdadero contacto, o en el resto de Europa por la influencia de las Cruzadas, hemos tenido arte bello e imaginativo en el que las cosas visibles de la vida se transmutan en convenciones artísticas, y las cosas que la vida no tiene se inventan y modelan a su antojo. En cambio, allí donde hemos vuelto a la vida

y la naturaleza, nuestras obras siempre han sido vulgares, comunes y carentes de interés. Los tapices modernos, con sus efectos aéreos, sus perspectivas complicadas, sus amplias extensiones de cielos vacíos y su realismo fiel y laborioso, carecen totalmente de belleza. Las vidrieras alemanas son absolutamente detestables. En Inglaterra estamos empezando a tejer alfombras aceptables, pero solo porque hemos vuelto al método y el espíritu orientales. Nuestras esteras y alfombras de hace veinte años, con sus verdades solemnes y deprimentes, su inane adoración a la naturaleza y sus sórdidas reproducciones de objetos visibles, se han convertido, incluso para los filisteos, en motivo de risa. Un musulmán cultivado nos dijo una vez: “Vosotros, los cristianos, estáis tan ocupados malinterpretando el cuarto mandamiento que nunca se os ha ocurrido aplicar artísticamente el segundo”. Tenía toda la razón, y la verdad del asunto se reduce a esto: la verdadera escuela del arte no es la vida, sino el arte».

Y ahora deja que te lea otro pasaje que, en mi opinión, zanja por completo el asunto.

«No siempre fue así. Es innecesario hablar de los poetas, porque, con la desdichada excepción del señor Wordsworth, no cabe duda de que han sido fieles a su elevada misión y todo el mundo admite que son poco de fiar. Pero en las obras de Heródoto, quien, a pesar de los superfluos y egoístas intentos de los eruditos a la violeta por comprobar sus historias, puede llamarse con justicia “el padre de las mentiras”, en los discursos de Cicerón y las biografías de Suetonio, en las mejores obras de Tácito, en la Historia natural de Plinio, en el Periplus de Hanno, en todas las crónicas antiguas, en las Vidas de los santos, en Froissart y en sir Thomas Mallory, en los Viajes de Marco Polo, en Olaus Magnus, y en Aldrovandi, y en Conrad Lycosthenes, con su magnífico *Prodigiorum et ostentorum chronicon*, en la Autobiografía, de Benvenuto Cellini, en las Memorias, de Casanova, en el Diario del año de la peste, de Defoe, en la Vida del doctor Johnson, de Boswell, en los despachos de Napoleón y en las obras de nuestro Carlyle, cuya Revolución francesa es una de las novelas históricas más fascinantes que jamás se han escrito, los hechos ocupan el lugar subordinado que les corresponde o se descartan sin más por tediosos. Ahora todo es distinto. Los hechos no solo se han abierto un hueco en la historia, sino que usurpan el dominio de la fantasía y han invadido el reino de la ficción. Su toque gélido se percibe en todas partes. Están vulgarizando a la humanidad. El brutal mercantilismo de Norteamérica, su espíritu materialista, su indiferencia por el lado poético de las cosas y su falta de imaginación y de ideales elevados e inalcanzables, se deben sobre todo a que el país haya adoptado como héroe nacional a un hombre que, según su propia confesión, era incapaz de contar una mentira, y no es exagerado decir que la historia de George Washington y el cerezo ha hecho más daño y en un plazo más corto que ningún otro cuento moral.»

CYRIL: ¡Amigo mío!

VIVIAN: Te aseguro que así es, y lo más gracioso es que la historia del cerezo es un mito. En cualquier caso no vayas a creer que desespero totalmente del futuro artístico de Norteamérica o nuestro país. Escucha:

«No me cabe la menor duda de que antes de que concluya el siglo habrá de producirse un cambio. Aburrida por la tediosa y moralizante conversación de quienes carecen tanto de ingenio para exagerar como de genio para inventar, hastiada de las personas inteligentes cuyos recuerdos están siempre basados en la memoria y cuyas afirmaciones están invariablemente limitadas por la probabilidad y pueden ser corroboradas por cualquier filisteo, la sociedad, antes o después, tendrá que volver a su líder perdido, el mentiroso cultivado y fascinante. Ignoramos quién fue el primero que, sin haber participado jamás en la violenta partida de caza, contó al cavernícola, al atardecer, cómo había arrancado al megaterio de la oscuridad purpúrea de su caverna de jaspe, o cómo había matado al mamut en singular combate para arrancarle los colmillos dorados, y ninguno de nuestros antropólogos modernos, a pesar de toda su ciencia presuntuosa, ha tenido el valor de decírnoslo. Fuese cual fuese su nombre y su raza, sin duda fue el verdadero fundador de las relaciones sociales, pues el objetivo del mentiroso no es otro que cautivar, entretener y deleitar. Es la base de la sociedad civilizada, y sin él una cena, aunque sea en las mansiones más ilustres, es tan aburrida como una conferencia en la Royal Society, un debate en la Sociedad de Autores o una de las comedias del señor Burnand.

»Y no solo la sociedad le dará la bienvenida. El arte, tras escapar de la prisión del realismo, correrá a saludarle, y besará sus falaces y hermosos labios, sabiendo que solo él está en posesión del gran secreto de todas sus manifestaciones, el secreto de que la verdad es entera y totalmente una cuestión de estilo; mientras que la vida (la previsible, aburrida e insulsa vida humana), cansada de repetirse a sí misma en beneficio del señor Herbert Spencer, los historiadores científicos y los recopiladores de estadísticas en general, le seguirá humildemente y tratará de reproducir, a su manera sencilla e indocta, algunas de las maravillas de las que habla.

»No hay duda de que habrá críticos que, al igual que cierto escritor en la Saturday Review, censurarán solemnes al narrador de los cuentos de hadas por su deficiente conocimiento de la historia natural, calibrarán las obras imaginativas por su propia falta de toda facultad imaginativa y alzarán horrorizados las manos manchadas de tinta si algún honrado caballero que no haya ido más allá de los tejos de su jardín, escribe un libro de viajes fascinante, como sir John Mandeville, o si, como hizo el gran Raleigh, escribe una historia universal, sin saber nada del pasado. Para excusarse, buscarán cobijo bajo el escudo de quien hizo mago a Próspero y le dio a Calibán y a

Ariel como criados, de quien oyó a los tritones soplar sus caracolas en los arrecifes de coral de la isla Encantada, y a las hadas canturrear en un bosque cerca de Atenas, de quien llevó a los reyes fantasmas en lúgubre procesión por los neblinosos páramos escoceses y ocultó a Hécate en una caverna con las tres brujas. Invocarán a Shakespeare, como siempre, y citarán ese pasaje tan trillado en que el arte ofrece un espejo a la naturaleza, olvidando que este desafortunado aforismo sirve precisamente para que Hamlet demuestre a los presentes que sus opiniones artísticas son totalmente descabelladas».

CYRIL: ¡Ejem! Otro cigarrillo, por favor.

VIVIAN: Mi querido amigo, digas lo que digas, no es más que una mera expresión escénica y no representa las verdaderas opiniones de Shakespeare sobre el arte más de lo que los parlamentos de Yago puedan representar su verdadera opinión sobre la moral. Pero déjame llegar al final del pasaje:

«El arte encuentra su propia perfección dentro y no fuera de sí mismo. No debe juzgársele según un patrón de apariencia externo. Es un velo más que un espejo. Tiene flores jamás vistas en bosque alguno, pájaros que no hay en ningún campo. Hace y deshace muchos mundos y puede arrancar a la luna del cielo con un hilo escarlata. Suyas son las “formas más reales que los hombres vivos” y suyos son los grandes arquetipos de las que todo lo existente no es más que una copia incompleta. Para él la naturaleza carece de leyes y uniformidad. Puede obrar milagros a voluntad y cuando convoca a monstruos del abismo, le obedecen. Puede pedir al almendro que florezca en invierno y cubrir de nieve los trigales maduros. A sus órdenes, la escarcha posa su dedo plateado sobre la boca ardiente de junio, y los leones alados salen de sus madrigueras en las colinas lidias. Las dríades se asoman entre las ramas al verlo pasar y los pardos faunos sonrían extrañamente cuando se les acerca. Lo adoran dioses con cara de halcón y los centauros galopan a su lado».

CYRIL: Me gusta. Me parece estar viéndolo. ¿Es el final?

VIVIAN: No. Hay otro párrafo, pero es puramente práctico. En él sugiero varios métodos con los que podría resucitarse el arte perdido de la mentira.

CYRIL: Bueno, antes de que me lo leas, querría hacerte una pregunta. ¿A qué te refieres al decir que la previsible, aburrida e insulsa vida humana tratará de reproducir las maravillas del arte? Entiendo tu objeción a que se considere el arte como un espejo porque eso reduciría el genio a un mero espejo roto. Pero ¿no irás a decirme en serio que crees que la vida imita al arte y que la vida es el espejo y el arte la realidad?

VIVIAN: Por supuesto que sí. Por paradójico que pueda parecer, y las paradojas siempre son peligrosas, no deja de ser cierto que la vida imita al arte mucho más que el arte a la vida. Todos hemos visto en estos tiempos en

Inglaterra cómo cierta belleza curiosa y fascinante, inventada y recalcada por dos pintores imaginativos, ha influido tanto en la vida que siempre que uno va a una exposición privada o a un salón artístico encuentra aquí los ojos místicos del sueño de Rossetti, el esbelto cuello marfileño, la mandíbula extrañamente recta, el cabello suelto y sombrío que tanto amaba, allí la dulce castidad de «La escalera dorada», la boca florida y la cansada belleza del «Laus amoris», la lividez del rostro de Andrómeda, las manos finas y la ágil belleza de la Vivian de «El sueño de Merlín». Y siempre ha sido así. Un gran artista inventa un tipo, y la vida se esfuerza en copiarlo y reproducirlo bajo una forma popular, igual que un editor emprendedor. Ni Holbein ni Van Dyck encontraron en Inglaterra lo que nos han legado. Trajeron consigo sus tipos, y la vida, con su marcada facultad imitativa, se dedicó a proporcionar al maestro sus modelos. Los griegos lo comprendieron, merced a su agudo instinto artístico, y colocaron en la cámara nupcial estatuas de Hermes o de Apolo para que la novia diera a luz hijos tan bellos como las obras de arte que contemplaba en sus momentos de éxtasis o dolor. Sabían que la vida no solo obtiene del arte espiritualidad, profundidad de juicio y paz o tormento del alma, sino que también puede formarse a partir de las líneas y colores del arte y reproducir la dignidad de Fidias y la elegancia de Praxíteles. De ahí surgió su objeción al realismo. Les disgustaba por razones puramente sociales. Intuían que, inevitablemente, afea a la gente y no les faltaba razón. Intentamos mejorar la situación de la raza proporcionándole aire fresco, sol, agua limpia y esos horribles y austeros edificios donde se alojan las clases inferiores. Pero esas cosas solo producen salud y no belleza. Para eso hace falta el arte, y los verdaderos discípulos del gran artista no son los imitadores de su taller, sino aquellos que llegan a ser como sus obras de arte, sean plásticas, como en época de los griegos, o pictóricas como en nuestro tiempo; en una palabra la vida es el único y el mejor alumno del arte.

Lo mismo que ocurre con las artes visuales, sucede con la literatura. El ejemplo más obvio y vulgar es el caso de esos muchachos medio estúpidos que, después de leer las aventuras de Jack Sheppard o Dick Turpin, saquean el puesto de una pobre vendedora de manzanas, entran a robar de noche en una confitería y asustan a los ancianos que vuelven a casa de la City abordándoles en callejuelas con antifaces negros y revólveres descargados. Este interesante fenómeno que ocurre siempre tras la aparición de una nueva edición de cualquiera de los libros a los que acabo de referirme, suele atribuirse a la influencia de la literatura sobre la imaginación. Pero es un error. La imaginación es esencialmente creativa y siempre busca formas nuevas. El muchacho bandido es sencillamente el resultado inevitable del instinto imitativo de la vida. Es un hecho, ocupado, como suelen estarlo los hechos, en reproducir la ficción, y lo que vemos en él se repite a mayor escala en la vida entera. Schopenhauer ha analizado el pesimismo que caracteriza el

pensamiento moderno, pero Hamlet lo inventó. El mundo se ha vuelto triste porque una marioneta se puso melancólica. El nihilista, ese extraño mártir carente de fe, que va a la picota sin entusiasmo y muere por algo en lo que no cree, es un producto puramente literario. Lo inventó Turguéniev y lo perfeccionó Dostoievski. Robespierre surgió de las páginas de Rousseau igual que el Palacio del Pueblo surgió del débris de una novela. La literatura siempre se anticipa a la vida. No la copia, sino que la moldea a voluntad. El siglo XIX, tal como lo conocemos, es en gran parte una invención de Balzac. Nuestros Lucien de Rubempré, nuestros Rastignac y De Marsay hicieron su primera aparición en el escenario de La comedia humana. Nosotros no hacemos más que llevar a la práctica (con notas a pie de página y añadidos innecesarios) el capricho, la fantasía o la visión creativa de un gran novelista. Una vez pregunté a una señora que conocía íntimamente a Thackeray, si se había inspirado en alguien para crear a Becky Sharp. Me contestó que Becky era inventada, pero que la idea del personaje se la había dado una institutriz que vivía cerca de Kensington Square como dama de compañía de una anciana muy rica y egoísta. Le pregunté qué había sido de la institutriz y me respondió que, curiosamente, pocos años después de la publicación de La feria de las vanidades, se había fugado con el sobrino de la dama con quien vivía, y durante un tiempo había causado sensación en sociedad, muy al estilo de la señora Rawdon Crawley y totalmente de acuerdo con sus métodos. Luego había caído en desgracia, se había marchado al continente y de vez en cuando se dejaba ver en Montecarlo y otros lugares de juego. El noble caballero en quien se inspiró ese mismo gran sentimental para crear al coronel Newcome falleció, unos meses después de que viera la luz la cuarta edición de The Newcomes, con la palabra «Adsum» en los labios. Poco después de que el señor Stevenson publicara su curioso relato psicológico de transformación, un amigo mío, llamado Hyde, se encontraba en el norte de Londres e, impaciente por llegar a una estación de ferrocarril, tomó lo que creyó que era un atajo, se perdió y acabó en un laberinto de calles sórdidas y de aspecto siniestro. Nervioso, empezó a andar más deprisa cuando de pronto un niño salió corriendo de unas arcadas y se le metió entre las piernas, cayó el suelo y le hizo tropezar. Asustado y dolorido, el niño se puso a gritar y en unos segundos la calle se llenó de gente que salía de las casas como hormigas. Le rodearon y le preguntaron su nombre. Estaba a punto de dárselo cuando de pronto recordó el incidente con que empieza el relato del señor Stevenson. Se quedó tan aterrorizado por haber vivido personalmente esa escena terrible y tan bien escrita, y de haber hecho por accidente lo que el Hyde de ficción había hecho a propósito, que salió corriendo a toda velocidad. No obstante lo siguieron de cerca y por fin se refugió en la consulta de un médico cuya puerta estaba abierta y donde le explicó a un joven enfermero lo que le había sucedido. Por fin convenció a la turba de que se marchara pagándole una pequeña suma de

dinero y en cuanto la calle quedó despejada se fue. Al salir reparó en el nombre que había grabado en la placa de latón de la consulta. Era «Jekyll». O al menos debería haberlo sido.

En ese caso la imitación fue, por supuesto, accidental. En el ejemplo siguiente la imitación fue consciente. En 1879, justo después de salir de Oxford, conocí en una recepción en casa de un embajador a una mujer de exótica belleza. Nos hicimos muy amigos y pasamos mucho tiempo juntos. Y, no obstante, lo que me interesaba de ella no era tanto su belleza como su carácter, o más bien la absoluta vaguedad de su carácter. Parecía no tener personalidad, sino solo la capacidad de adoptar muchas diferentes. A veces se dedicaba por completo al arte, convertía su salón en un estudio y pasaba dos o tres días a la semana en museos y galerías pictóricas. Luego le daba por ir a las carreras, llevar ropa típica de los aficionados a los caballos y no hablar más que de apuestas. Abandonó la religión por el mesmerismo, el mesmerismo por la política y la política por las melodramáticas emociones de la filantropía. De hecho era una especie de Proteo, y sus transformaciones eran tan infructuosas como las de aquel portentoso dios marino cuando cayó en manos de Ulises. Un día empezó a publicarse un folletín por entregas en una revista francesa. En esa época yo tenía afición a los folletines y recuerdo muy bien mi sorpresa cuando llegué a la descripción de la protagonista. Se parecía tanto a mi amiga que le llevé la revista y ella se reconoció inmediatamente y pareció quedarse fascinada por el parecido. Debería aclararte que la historia era una traducción del relato de un autor ruso fallecido unos años antes, por lo que el autor no había podido inspirarse en mi amiga. En fin, por decirlo brevemente, unos meses después viajé a Venecia, encontré la revista en el salón del hotel y la leí para saber qué había sido de la protagonista. Era una historia muy triste, pues la joven terminaba fugándose con un hombre totalmente inferior a ella, y no solo en posición social, sino también en inteligencia y personalidad. Escribí a mi amiga esa tarde para contarle mis opiniones sobre Bellini, los admirables helados del Florián y el valor artístico de las góndolas, y añadí una posdata para advertirle que su doble se había comportado de manera muy estúpida. No sé por qué lo hice, pero recuerdo que temí que pudiera hacer lo mismo. Antes de que le llegase mi carta, se fugó con un hombre que la abandonó al cabo de seis meses. Volví a verla en 1884, en París, donde estaba viviendo con su madre, y le pregunté si la historia había tenido algo que ver con sus actos. Me contó que había tenido el impulso irresistible de seguir paso a paso a la protagonista en su extraño y fatídico destino y que había sentido auténtico pavor al leer los últimos capítulos. Cuando se publicaron, pensó que su obligación era reproducirlos en la vida real, y así lo hizo. Fue un clarísimo ejemplo de ese instinto imitativo del que te hablaba y además muy trágico.

No obstante, no quiero entretenerme más con ejemplos concretos. Las vivencias personales son un círculo vicioso y muy limitado. Lo único que

quiero subrayar es el principio general de que la vida imita al arte mucho más que el arte a la vida, y estoy convencido de que, si lo piensas seriamente, verás que es cierto. La vida ofrece un espejo al arte y o bien reproduce un arquetipo extraño imaginado por un pintor o un escultor, o pone en práctica lo que se ha soñado en la ficción. Científicamente hablando, la base de la vida (la energía de la vida, que diría Aristóteles) no es más que el deseo de expresarse, y el arte siempre presenta varias formas a través de las cuales puede conseguirse dicha expresión. La vida se adueña de ellas y las utiliza aunque sea en perjuicio propio. Hay jóvenes que se han suicidado porque Rolla lo hizo, y que se han quitado la vida porque Werther también se la quitó. Piensa en lo que debemos a la imitación de Cristo o a la de César.

CYRIL: Ciertamente, es una teoría muy curiosa, pero para completarla tendrías que demostrar que la naturaleza, igual que la vida, es una imitación del arte. ¿Estás dispuesto?

VIVIAN: Mi querido amigo, estoy dispuesto a demostrar cualquier cosa.

CYRIL: Entonces, ¿la naturaleza imita al paisajista y le copia sus efectos?

VIVIAN: Desde luego. ¿A quién, si no a los impresionistas, debemos esas maravillosas nieblas parduzcas que se arrastran por nuestras calles, oscurecen la luz de las farolas y convierten las casas en sombras monstruosas? ¿A quién, si no a ellos y a su maestro, debemos las encantadoras nieblas plateadas que flotan sobre nuestro río y convierten en vagas formas el puente elegantemente curvo y las gabarras mecidas por el agua? El extraordinario cambio que se ha producido en el clima de Londres en los últimos diez años se debe totalmente a esa escuela artística. Veo que sonríes. Considera la cuestión desde un punto de vista científico o metafísico y verás que tengo razón. Pues ¿qué es al cabo la naturaleza? No es una madre que nos haya dado a luz. Es creación nuestra. Cobra vida en nuestro cerebro. Las cosas existen porque las vemos. Y lo que vemos y cómo lo vemos depende de las artes que nos hayan influenciado. Contemplar una cosa es muy distinto de verla. Uno no ve nada hasta que no repara en su belleza. Entonces, y solo entonces, cobra existencia. Hoy en día la gente ve nieblas no porque las haya, sino porque los poetas y los pintores le han enseñado el maravilloso encanto de dichos efectos. Es posible que haya habido nieblas en Londres desde hace siglos. Me atrevo a decir que así es. Pero nadie las vio y nada sabemos de ellas. No existieron hasta que el arte las inventó. Hay que reconocer que ahora se han llevado al exceso. Se ha convertido en el mero manierismo de una camarilla, y el realismo exagerado de su método causa bronquitis a los obtusos. Allí donde las personas cultivadas captan un efecto, los iletrados cogen un resfriado. Seamos, pues, compasivos y pidamos al arte que vuelva sus maravillosos ojos hacia otra parte. En realidad, ya lo ha hecho. Esa luz brillante y temblorosa que se ve hoy en Francia con sus extraños manchurroneos malva y sus incansables sombras

violetas es su último capricho y, en conjunto, la naturaleza lo reproduce de manera admirable. Donde antes nos ofrecía Corot y Daubigny, ahora nos da exquisitos Monet y fascinantes Pissarro. De hecho, hay momentos ciertamente raros, aunque pueden observarse de vez en cuando, en los que la naturaleza se vuelve absolutamente moderna. Por supuesto, no siempre es de fiar. La verdad es que está en una mala situación. El arte crea un efecto único e incomparable y después pasa a ocuparse de otras cosas. La naturaleza, en cambio, olvida que la imitación puede ser una forma de insulto, y sigue repitiendo el efecto hasta que acaba hastiándonos. Nadie verdaderamente cultivado, por ejemplo, alaba hoy la belleza de una puesta de sol. Están pasadas de moda. Pertenecen a una época en la que Turner era el último grito en cuestiones artísticas. Admirarlas es un claro indicio de provincianismo del carácter, por más que sigan teniendo su público. Ayer por la tarde, la señora Arundel insistió en que me acercara a la ventana y contemplara un cielo «espléndido», como lo llamó ella. Por supuesto, tuve que complacerla. Es una de esas filisteas absurdamente guapas a las que no se les puede negar nada. ¿Y qué fue lo que vi? Tan solo un Turner de segunda, un Turner de una mala época, con los peores defectos del pintor subrayados y exagerados. Por supuesto, estoy dispuesto a admitir que la vida a menudo comete el mismo error. Produce René falsos y copias de Vautrin, igual que la naturaleza nos ofrece un día un dudoso Cuyp y otro un más que cuestionable Rousseau. Aun así, cuando hace estas cosas, la naturaleza resulta más irritante, pues nos parece estúpida, obvia e innecesaria. Un Vautrin falso puede ser delicioso, pero un Cuyp dudoso es insoportable. De todos modos, no quisiera ser demasiado exigente con la naturaleza. Preferiría que el canal de la Mancha, sobre todo en Hastings, no se pareciera con tanta frecuencia a un Henry Moore, gris perla con luces amarillas, pero seguro que, cuando el arte sea más variado, también lo será la naturaleza. Que imita al arte no creo que pueda negarlo ni su peor enemigo. Es lo único que la mantiene en contacto con el hombre civilizado. ¿He conseguido demostrar mi teoría de forma satisfactoria?

CYRIL: La has demostrado de manera insatisfactoria, que es aún mejor. Pero, aun admitiendo ese extraño instinto imitativo en la vida y la naturaleza, sin duda reconocerás que el arte expresa el temperamento de su época, el espíritu de su tiempo y las condiciones morales y sociales que lo rodean y bajo cuya influencia se producen.

VIVIAN: ¡Por supuesto que no! El arte nunca expresa nada que no sea a sí mismo. En ese principio se basa mi nueva estética; y es esa vital relación entre la forma y la sustancia, en la que tanto insiste el señor Pater, la que convierte a la música en el arquetipo de todas las artes. Por supuesto, las naciones y los individuos, con esa saludable vanidad natural que constituye el secreto de la existencia, siempre tienen la impresión de que las Musas hablan de ellos y tratan de encontrar en la serena dignidad del arte imaginativo un espejo de sus

turbias pasiones, olvidando que el cantor de la vida no es Apolo sino Marsias. Alejado de la realidad, y apartando la mirada de las sombras de la cueva, el arte revela su propia perfección, y la multitud asombrada que observa cómo se abren los pétalos de la incomparable rosa cree que le están contando su propia historia y que su espíritu ha hallado su expresión en una forma nueva. Pero no es así. El arte más elevado rechaza la carga del espíritu humano y saca mayor provecho de un medio nuevo o un material desconocido que de cualquier entusiasmo por el arte, cualquier pasión elevada o gran despertar de la conciencia humana. Se desarrolla según su propio plan. No simboliza época alguna. Las épocas son sus símbolos.

Incluso quienes defienden que el arte es representativo de una época, un lugar y un pueblo, no pueden sino admitir que cuanto más imitativo es el arte, menos representa el espíritu de su época. Los malvados rostros de los emperadores romanos nos miran desde el repulsivo pórvido y el jaspe moteado en que les gustaba trabajar a los artistas realistas de aquel tiempo y creemos poder adivinar en esos labios crueles y esas mandíbulas sensuales el secreto de la ruina del Imperio. Pero no fue así. Los vicios de Tiberio no podían destruir esa civilización suprema, como tampoco podían salvarla las virtudes de los Antoninos. Cayó por otras razones menos interesantes. Las sibilas y los profetas de la capilla Sixtina pueden servir para interpretar ese nuevo nacimiento del espíritu libre que llamamos Renacimiento, pero ¿qué nos dicen los palurdos borrachos y los campesinos pendencieros del arte holandés del alma de Holanda? Cuanto más abstracto e ideal es el arte, mejor revela el temperamento de la época. Si queremos entender una nación a través de su arte, estudiemos su música o su arquitectura.

CYRIL: En eso estoy de acuerdo contigo. El espíritu de una época puede expresarse mejor en las artes abstractas e ideales, puesto que el propio espíritu es abstracto e ideal. Por otro lado, si queremos apreciar el aspecto visible de una época, su apariencia, por así decirlo, debemos recurrir a las artes imitativas.

VIVIAN: No lo creo. Después de todo, lo que nos ofrecen las artes imitativas no son más que los diversos estilos de los artistas concretos, o de ciertas escuelas artísticas. Supongo que no creerás que la gente de la Edad Media guardaba el menor parecido con las figuras de las vidrieras medievales, las esculturas en piedra o madera medievales, la forja medieval, los tapices o los manuscritos miniados. Probablemente fuesen gente de aspecto normal, sin nada grotesco, notable o descabellado en su apariencia. La Edad Media, como la conocemos a través del arte, es solo una forma de estilo, y no hay razón por la que un artista con ese estilo no pudiera aparecer en el siglo XIX. Ningún gran artista ve las cosas como son en realidad. Si lo hiciera, dejaría de ser un artista. Tomemos un ejemplo de nuestros días. Sé que te gustan los objetos

japoneses. ¿De verdad imaginas que los japoneses, tal como se representan en su arte, existen en realidad? En ese caso es que no has entendido lo más mínimo el arte japonés. Los japoneses son la creación intencionada de ciertos artistas individuales. Si comparas una estampa de Hokusai o de Hokkei, o de cualquiera de los grandes pintores de aquel país, con un caballero o una dama japonesa de verdad, verás que no hay el menor parecido entre ellos. La gente de verdad que vive en Japón no es muy distinta de los ingleses normales; es decir, es extremadamente vulgar y no tiene nada de extraordinario. De hecho todo Japón es una pura invención. No existe ese país, ni ese pueblo. Uno de nuestros pintores más fascinantes viajó hace poco al país del crisantemo con la descabellada esperanza de ver a los japoneses. Lo único que vio y tuvo ocasión de pintar fueron unos cuantos farolillos y unos abanicos. No logró descubrir a sus habitantes, tal como demuestra claramente su preciosa exposición en la galería Dowdeswell. Ignoraba que los japoneses son, como he dicho, tan solo una forma de estilo, un exquisito capricho del arte. Y por eso, cuando uno quiere ver un efecto japonés, no viaja a Tokio como un turista cualquiera, sino que se queda en casa y se empapa de la obra de ciertos artistas japoneses, y luego, después de absorber el espíritu de su estilo y captar su visión imaginativa, va a sentarse una tarde en el parque o a pasear por Piccadilly, y, si no ve allí un efecto absolutamente japonés, es que no lo verá en ninguna parte. O, por volver a hablar del pasado, tomemos otro ejemplo de los antiguos griegos. ¿Crees que el arte griego nos dice cómo eran los griegos? ¿Acaso piensas que las mujeres atenienses eran como esas figuras dignas y elegantes de los frisos del Partenón, o como esas diosas maravillosas que se sientan en los pedimentos triangulares de dicho edificio? A juzgar por su arte, así era. Pero lee a una autoridad como, por ejemplo, Aristófanes. Descubrirás que las mujeres atenienses se emperifollaban mucho, llevaban zapatos de tacón, se teñían el pelo de amarillo, se maquillaban y abusaban del colorete, y eran exactamente iguales que cualquier mujer estúpida de nuestros días caída en desgracia o víctima de la moda. El hecho es que contemplamos el pasado solo a través del arte, y el arte, por suerte, nunca nos dice la verdad.

CYRIL: Pero ¿qué me dices de los retratos modernos de los pintores ingleses? ¿No irás a negarme que son como la gente a quien pretenden representar?

VIVIAN: Desde luego. Se parecen tanto que, dentro de cien años, nadie los creerá. Los únicos retratos creíbles son aquellos que apenas tienen nada del retratado y sí mucho del artista. Los dibujos de Holbein de los hombres y mujeres de su época nos parecen absolutamente reales. Pero eso es solo porque Holbein obligó a la vida a aceptar sus condiciones y sus límites, a reproducir su arquetipo y a mostrarse como él quería. Lo que nos hace creer en algo es solo el estilo. La mayoría de nuestros pintores modernos están condenados a caer en el más absoluto de los olvidos. No pintan lo que ven.

Pintan lo que ve el público y el público nunca ve nada.

CYRIL: Bueno, después de esto, estoy deseando oír el final de tu artículo.

VIVIAN: Será un placer. Aunque no sé si servirá de algo. El nuestro es sin duda el siglo más aburrido y prosaico que se pueda imaginar. Pero si hasta el sueño nos ha engañado y ha cerrado las puertas de marfil y abierto las de hueso. Los sueños de las grandes clases medias de este país, recogidos por el señor Myers en dos gruesos volúmenes, y en las Actas de la Sociedad Psíquica, son lo más deprimente que he leído en mi vida. No hay ni siquiera entre ellos una pesadilla que valga la pena. Son aburridos, sórdidos y tediosos. En cuanto a la Iglesia, no se me ocurre nada mejor para la cultura de un país que la presencia en ella de un cuerpo de individuos cuya obligación es creer en lo sobrenatural, llevar a cabo milagros diarios y mantener con vida esa facultad creadora de mitos tan esencial para la imaginación. Pero en la Iglesia de Inglaterra uno triunfa no por su capacidad para creer, sino por la de no creer. La nuestra es la única Iglesia en la que el escéptico ocupa un lugar en el altar y se considera a santo Tomás el apóstol ideal. Muchos clérigos venerables, que se pasan la vida haciendo admirables obras de caridad, viven y mueren desapercibidos y desconocidos; pero basta con que algún estudiante mediocre de cualquier universidad suba al púlpito y exprese sus dudas sobre el Arca de Noé, el burro de Balaam o Jonás y la ballena, para que medio Londres acuda en tropel a escucharle y se quede boquiabierto de admiración ante su soberbio intelecto. El avance del sentido común en la Iglesia de Inglaterra es ciertamente lamentable. Supone en realidad una degradante concesión a la forma más baja de realismo. Y además es estúpido. Emanada de una absoluta ignorancia de la psicología. El hombre puede creer lo imposible, pero nunca lo improbable. Pero más vale que te lea el final de mi artículo:

«Lo que debemos hacer, lo que en todo caso constituye nuestra obligación, es resucitar el antiguo arte de la mentira. Por supuesto, los aficionados pueden hacer una gran labor en los círculos familiares, los almuerzos literarios y los tés de media tarde para educar al público. Pero esa es meramente la faceta frívola y elegante de la mentira, parecida a la que probablemente se oyera en las cenas cretenses. Hay muchas otras formas: por ejemplo, mentir para conseguir alguna ventaja personal (con un propósito moral, como suele decirse) está un poco mal visto en nuestros tiempos, pero era muy popular en el mundo antiguo. Atenea se ríe cuando Ulises le dice “sus palabras astutas y arteras”, como lo expresó el señor William Morris, y la gloria de la mendacidad ilumina el pálido ceño del héroe intachable de la tragedia de Eurípides y coloca entre las nobles mujeres del pasado a la joven novia de una de las odas más exquisitas de Horacio. Después, lo que al principio había sido solo un instinto natural, se elevó a una ciencia consciente. Se desarrollaron complicadas normas para guiar a la humanidad, y se formó una importante

escuela literaria para estudiar la cuestión. De hecho cuando uno recuerda el excelente tratado filosófico de Sánchez sobre esta cuestión, no puede sino lamentar que a nadie se le haya ocurrido publicar una edición barata y resumida de las obras de ese gran casuista. Un breve manual titulado Cuándo y cómo mentir, si se publicara de forma atractiva y no demasiado cara, sería sin duda un éxito de ventas y resultaría muy práctico para mucha gente seria y sesuda. La mentira para mejorar a la juventud, que constituye la base de la educación familiar, sigue practicándose entre nosotros y sus ventajas están expuestas de un modo tan admirable en los primeros libros de la República de Platón que no vale la pena detenerse en ellas. Es una forma de mentira para el que todas las buenas madres están de sobra capacitadas, aunque todavía podría mejorarse y por desgracia la junta escolar la ha pasado por alto. Mentir por un salario mensual es, por supuesto, práctica bien conocida en Fleet Street, y la profesión de escritor y líder político tiene sus ventajas, aunque se la tenga por una ocupación aburrida, y, ciertamente, no vaya mucho más allá de una especie de oscuridad ostentosa. La única forma de mentira irreprochable es la mentira por la mentira, cuya expresión más elevada es, como ya hemos señalado, la mentira en el arte. Igual que quienes aprecian menos a Platón que a la verdad no pueden cruzar el umbral de la Academia, quienes no aman a la belleza más que a la verdad jamás conocerán el altar más íntimo del arte. El sólido e impasible intelecto británico yace en las arenas del desierto como la Esfinge en el maravilloso cuento de Flaubert, mientras la fantasía, la Chimère, baila en torno a él y le llama con su voz falsa y aflautada. Puede que ahora no la oiga, pero sin duda algún día, cuando todos estemos mortalmente aburridos de la vulgaridad de la ficción moderna, la escuche y procure tomar prestadas sus alas.

»Y cuando alboree ese día, o se tiña de rojo ese atardecer, ¡cuál no será nuestro regocijo! Los hechos se considerarán deshonorosos, la verdad llorará encadenada y lo fabuloso y la capacidad de maravilla volverán del exilio. El aspecto del mundo cambiará ante nuestra atónita mirada. Behemoth y Leviatán surgirán del océano y nadarán en torno a las galeras de altas popas, como hacían en los preciosos mapas de las épocas en que todavía eran legibles los libros de geografía. Los dragones vagarán por los desiertos y el fénix alzará el vuelo desde su nido de fuego. Atraparemos al basilisco y veremos la joya que hay en la cabeza del sapo. El hipogrifo ronzará la dorada avena en nuestros establos y sobre nuestras cabezas volará el pájaro azul cantando cosas hermosas e imposibles, cosas bellas que nunca ocurren, que no son y que deberían ser. Pero antes de que eso suceda tenemos que cultivar el arte perdido de la mentira».

CYRIL: En tal caso habrá que cultivarlo cuanto antes. Aunque, para no cometer errores, querría que me indicaras brevemente cuáles son las doctrinas de la nueva estética.

VIVIAN: Pues helas aquí brevemente explicadas: el arte solo se expresa a sí mismo. Tiene vida independiente, igual que el pensamiento, y se desarrolla según sus propias normas. No tiene por qué ser realista en una época realista, ni espiritual en una época de fe. Lejos de ser fruto de su época, suele estar en oposición directa con ella, y la única historia que conserva para nosotros es la de su propio progreso. A veces vuelve sobre sus pasos y renace en alguna forma antigua, como sucedió antaño con el movimiento arcaizante del último arte griego y ocurre hoy con el movimiento prerrafaelita. En otras épocas se anticipa totalmente a su tiempo y produce obras que no es posible entender, apreciar y disfrutar hasta pasado un siglo. En ningún caso reproduce su tiempo. Pasar del arte de una época a la época misma es el gran error de los historiadores.

La segunda doctrina es la siguiente: todo el arte malo procede de la vuelta a la vida y la naturaleza y de elevar ambas cosas a ideales. La vida y la naturaleza pueden utilizarse a veces como parte de la materia prima del arte, pero antes de que le sean de verdadera utilidad deben transformarse en convenciones artísticas. En cuanto el arte renuncia a su medio imaginativo renuncia a todo. Como método, el realismo es un completo fracaso y las dos cosas que todo artista debería evitar son la modernidad de la forma y la modernidad del asunto. Para quienes vivimos en el siglo XIX, cualquier siglo excepto el nuestro constituye un asunto válido desde el punto de vista artístico. Lo único bello es lo que no nos concierne. Por citarme a mí mismo, Hécuba constituye un asunto tan apropiado para una tragedia porque su desdicha nos es indiferente. Además, solo el arte moderno pasa de moda. El señor Zola quiso pintar un retrato del Segundo Imperio. ¿A quién le interesa hoy el Segundo Imperio? Está pasado de moda. La vida va más deprisa que el realismo, en cambio el romanticismo se adelanta siempre a la vida.

La tercera doctrina es que la vida imita al arte mucho más que el arte a la vida, lo cual es resultado no solo del instinto imitativo de esta, sino del hecho de que su objetivo consciente es encontrar un modo de expresión, y de que el arte ofrece ciertas formas hermosas mediante las cuales puede poner en práctica dicha energía. Es una teoría que nunca se había enunciado antes, pese a ser extremadamente fructífera y arrojar una luz totalmente nueva sobre la historia del arte.

Como corolario, se deduce que la naturaleza también imita al arte. Los únicos efectos que puede mostrarnos son los que hemos visto antes en la poesía o la pintura. He ahí el secreto del hechizo de la naturaleza y la explicación de sus debilidades.

La revelación final es que la mentira, la expresión de cosas falsas y bellas, constituye el verdadero objetivo del arte. Pero de eso creo haber hablado ya suficientemente. Y ahora salgamos a la terraza donde «el lechoso pavo real se

inclina como un fantasma» mientras la estrella vespertina «inunda de plata el atardecer». Al caer el sol, la naturaleza ofrece un efecto sugerente y maravilloso no carente de encanto, aunque puede que su uso principal sea ilustrar citas de poetas. ¡Vamos! Ya hemos hablado demasiado.

## **PREFACIO A «EL RETRATO DE DORIAN GRAY»**

El artista es el creador de cosas bellas.

El objetivo del arte es revelar el arte y ocultar al artista.

El crítico es quien puede traducir de otro modo o en un nuevo material su impresión de las cosas bellas.

La forma de crítica más elevada y más rastrera es un modo de autobiografía.

Quienes ven un significado antiestético en las cosas hermosas están corrompidos y carecen de encanto. Lo cual es un defecto.

Quienes ven un significado bello en las cosas bellas son los cultivados. Para ellos hay esperanza.

Los elegidos son aquellos para quienes el único significado de las cosas bellas es la belleza.

No hay libros morales ni inmorales.

Los libros están bien o mal escritos. Nada más.

El desagrado decimonónico por el realismo es la rabia de Calibán al ver su rostro reflejado en un espejo.

El desagrado decimonónico por el romanticismo es la rabia de Calibán al no ver su rostro reflejado en un espejo.

La vida moral del hombre forma parte del asunto del artista, pero la moralidad del arte consiste en el uso perfecto de un medio imperfecto.

Ningún artista quiere demostrar nada. Incluso las cosas ciertas pueden demostrarse.

Ningún artista tiene simpatías éticas. Una simpatía ética en un artista es un manierismo de estilo imperdonable.

Ningún artista es morboso. El artista puede expresarlo todo.

El pensamiento y el lenguaje son para el artista instrumentos de un arte.

El vicio y la virtud son para el artista materiales para un arte.

Desde el punto de vista de la forma, el arquetipo de todas las artes es el arte del músico. Desde el punto de vista del sentimiento, el arquetipo es el arte del actor.

Todo arte es al mismo tiempo superficie y símbolo.

Quienes se internan debajo de la superficie lo hacen por su cuenta y riesgo.

Quienes interpretan el símbolo lo hacen por su cuenta y riesgo.

Es el espectador, y no la vida, lo que refleja realmente el arte.

La diversidad de opiniones sobre una obra de arte prueba que la obra es novedosa, compleja y vital.

Cuando los críticos están en desacuerdo, el artista está de acuerdo consigo mismo.

Podemos perdonar a alguien que haga algo útil siempre que no lo admire. La única excusa para hacer algo inútil es que uno lo admire intensamente.

Todo arte es inútil.

### **EN DEFENSA DE «DORIAN GRAY»**

Al director de la St. James's Gazette

25 de junio 1890 16 Tite Street

Estimado señor:

He leído su crítica de mi novela El retrato de Dorian Gray y no necesito decirle que no voy a discutir aquí sus méritos o deméritos ni su personalidad o falta de personalidad. Inglaterra es un país libre y la crítica inglesa ordinaria es totalmente libre e independiente. Además, debo admitir que, ya sea por gusto o por temperamento, o por ambas cosas a la vez, soy incapaz de comprender cómo se puede criticar una obra de arte desde un punto de vista moral. La esfera del arte y la esfera de la ética son totalmente distintas y separadas, y a la confusión de las mismas debemos la aparición de la señora Grundy, esa divertida anciana, que representa la única forma original de humor que ha sabido producir la clase media de este país. Lo que me molesta sobremanera es que haya usted cubierto la ciudad de carteles en los que han impreso con gruesos caracteres:

**EL ÚLTIMO RECLAMO PUBLICITARIO DEL SEÑOR OSCAR WILDE:**

## UN CASO PERDIDO

Ignoro si la expresión «Un caso perdido» se refiere a mi libro o a la situación actual del gobierno. Lo tonto e innecesario ha sido el uso de las palabras «reclamo publicitario».

Creo poder decir sin asomo de presunción —aunque no quisiera dar la impresión de estar menospreciándola— que de todos los hombres de Inglaterra soy el menos necesitado de publicidad. Estoy harto de ver mi nombre anunciado por todas partes. Ya no me impresiona ver mi nombre en letras de molde. Los críticos han dejado de interesarme. He escrito este libro por mi propio placer, y me ha causado un gran placer escribirlo. Que llegue a ser popular o no me es totalmente indiferente. Me temo, señor, que el único reclamo publicitario es su inteligente artículo. El público inglés, en su conjunto, no se interesa por una obra de arte hasta que se le dice que la obra en cuestión es inmoral, y sin duda su reclame aumentará mucho las ventas de la revista. Y lamento decir que en dichas ventas no tengo ningún interés pecuniario.

Queda de usted, su atento servidor,

OSCAR WILDE

\*

Al director de la St. James's Gazette

26 de junio 1890 16 Tite Street

En el número de hoy de su diario afirma usted que mi breve carta publicada en sus columnas es la «mejor respuesta» que puedo dar a su artículo sobre Dorian Gray. No es cierto. No tengo la intención de discutir aquí la cuestión de manera exhaustiva, pero me siento obligado a decir que su artículo contiene el ataque más injustificable que se haya hecho contra cualquier hombre de letras en muchos años. Su autor es incapaz de ocultar su malevolencia, lo cual anula en cierta medida el efecto que pretende causar, y no parece tener la menor idea de la actitud con que debe uno aproximarse a una obra de arte. Decir que un libro como el mío debería «arrojarse al fuego» es una estupidez. Eso es lo que se hace con los periódicos.

Ya me he referido en otras ocasiones al valor de la crítica pseudoética de las obras de arte. Pero, puesto que su colaborador se ha aventurado en el peligroso terreno de la crítica literaria, le ruego me permita, y no solo a mí sino a cualquiera para quien la literatura sea una de las bellas artes, decir unas palabras sobre su método crítico.

Empieza por atacarme con gran y ridícula virulencia porque los principales personajes de mi relato son «petimetres». Y lo son. ¿Acaso cree que la

literatura se fue al garete cuando Thackeray habló de petimetres? A mi entender, los petimetres son interesantísimos, tanto desde el punto de vista psicológico como artístico. Desde luego son mucho más interesantes que los mojigatos; y opino que lord Henry Wotton es un excelente correctivo para el tedioso ideal anunciado en las novelas semiteológicas de nuestro tiempo.

Luego hace vagas y temibles insinuaciones sobre mi gramática y mi erudición. Pues bien, por lo que se refiere a la gramática, soy de la opinión de que, al menos en la prosa, la corrección debe estar subordinada al efecto artístico y la cadencia musical; por lo que todas y cada una de las peculiaridades sintácticas que pueda haber en *Dorian Gray* se han introducido de forma deliberada a fin de demostrar el valor de dicha teoría artística. Su colaborador no proporciona ningún ejemplo de dichas peculiaridades. Lo lamento, porque no creo que las haya.

En lo que respecta a la erudición, siempre resulta difícil, incluso para el más modesto de nosotros, recordar que hay quien no sabe tanto como uno mismo. Admito con franqueza que no acierto a imaginar cómo una referencia casual a Suetonio y a Petronio Árbitro puede utilizarse como prueba de un deseo de impresionar a un público iletrado e inocente. Yo diría que hasta el colegial más vulgar está totalmente familiarizado con las *Vidas de los doce césares* y con el *Satiricón*. *Vidas de los doce césares*, en cualquier caso, es una de las lecturas obligatorias para los estudiantes de filología clásica en Oxford que aspiran al premio extraordinario; y en cuanto al *Satiricón*, es popular incluso entre quienes aprueban por los pelos, aunque supongo que tendrán que leerlo traducido.

El autor del artículo sugiere a continuación que, al igual que el conde Tolstói, ese gran y noble artista, disfruto escribiendo sobre un asunto solo porque es peligroso. A propósito de semejante sugerencia solo cabe decir una cosa y es que el arte romántico trata de la excepción y de lo individual. Las buenas personas forman parte del tipo normal, y por tanto vulgar, por lo que carecen de interés artístico. Los malvados constituyen, desde el punto de vista del arte, un fascinante objeto de estudio. Representan el colorido, la variedad y lo extraño. Las buenas personas exasperan a la razón, los malvados estimulan la imaginación. Su crítico, suponiendo que sea merecedor de un título tan honorable, afirma que los personajes de mi historia no tienen correlato en la vida real, y que son, por utilizar su frase enérgica, aunque también algo vulgar, «meras revelaciones baratas de lo inexistente». Nada más cierto. Si existieran no valdría la pena escribir sobre ellos. La función del artista es inventar, no levantar acta. No hay gente así. Si la hubiera, no escribiría sobre ellos. La vida, con su realismo, siempre estropea el asunto del arte. El placer supremo de la literatura es hacer realidad lo inexistente.

Por último, permítame decirle lo siguiente: ha reproducido usted, en forma

periodística, la comedia Mucho ruido y pocas nueces, y, como era de esperar, la ha echado usted a perder. Los pobres lectores, al enterarse por una voz tan autorizada como la suya, de que se trata de un libro perverso que debería ser prohibido y censurado por un gobierno conservador, correrán, sin duda, a comprarlo y leerlo. Pero ¡ay!, descubrirán que es una historia con moraleja. Y la moraleja es la siguiente: todo exceso, igual que toda renuncia, lleva aparejado su propio castigo. El pintor Basil Hallward, al adorar, como hacen la mayoría de los pintores, en exceso la belleza física, muere a manos de alguien en cuya alma ha creado una vanidad absurda y monstruosa. Dorian Gray, tras llevar una vida sensual de meros placeres, intenta acallar su conciencia y en ese momento se mata. Lord Henry Wotton pretende asistir a la vida como mero espectador y descubre que quienes se niegan a tomar parte en la batalla sufren peores heridas que quienes participan en ella. Sí, hay una terrible moraleja en Dorian Gray, una moraleja que no sabrán ver los rijosos, pero que se revelará a todos los que lo lean con la mente limpia. ¿Es eso un error artístico? Me temo que sí. Es el único error en todo el libro.

\*

Al director de la St. James's Gazette

27 de junio 1890 16 Tite Street

Estimado señor:

Puesto que insiste usted, aunque de manera más moderada, en sus ataques contra mí y contra mi libro, no solo me otorga el derecho, sino que me impone el deber de la réplica.

Afirma usted, en su número de hoy, que he tergiversado sus palabras al decir que, en su opinión, un libro tan perverso como el mío debería ser «prohibido y censurado por un gobierno conservador». Pero lo cierto es que, aunque no lo haya propuesto, sí lo ha insinuado. Cuando declara que no sabe si el gobierno tomará o no medidas contra mi libro, y añade que a otros autores de libros mucho menos perversos se les ha procesado legalmente, la insinuación no puede ser más evidente. Por ello me da la sensación de que no obra usted de buena fe, cuando me acusa de tergiversar sus palabras. En cualquier caso, por lo que a mí respecta, la insinuación carece de importancia. Lo que sí la tiene es que el director de un periódico como el suyo parezca defender la monstruosa teoría de que el gobierno de un país deba ejercer la censura en la literatura de ficción. Se trata de una teoría contra la que yo, y todos los literatos que conozco, protestamos con la mayor energía; y cualquier crítico que justifique por razonable semejante teoría demuestra en el acto ser incapaz de entender qué es y qué derechos asisten a la literatura. Tan absurdo es que un gobierno les diga a los pintores cómo pintar, o a los escultores cómo modelar, como que intente entrometerse en el estilo, el asunto o el tratamiento

del artista literario; y ningún escritor, ni desconocido ni eminente, debería admitir jamás una teoría que degradaría la literatura mucho más que cualquier libro didáctico o supuestamente inmoral.

A continuación manifiesta usted su sorpresa de que un «caballero literario tan experimentado» como yo imagine que el crítico pueda actuar movido por malevolencia personal. Lo de «caballero literario» es una vileza, pero dejémoslo estar. Estoy dispuesto a aceptar que su colaborador se limitó a criticar una obra de arte como mejor sabía; pero me siento en mi derecho de haberme formado de él la opinión antes citada. Su artículo empezaba con un grosero ataque contra mi persona. No cabe ninguna excusa que no sea la inquina personal, y usted, señor, no debería haberlo permitido. A los críticos hay que enseñarles a criticar una obra de arte sin hacer la menor alusión a la personalidad del autor. Ese, de hecho, es el principio fundamental de la crítica. En cualquier caso, no fue solo su ataque personal lo que me hizo pensar que actuaba movido por la inquina. Lo que realmente me confirmó mi primera impresión fue su insistencia en que mi libro era tedioso y aburrido. Si tuviese que criticar mi propio libro, cosa que estoy tentado de hacer, creo que consideraría mi deber señalar que en él se abusa de los incidentes extraordinarios y que su estilo es demasiado paradójico, al menos en lo que se refiere a los diálogos. Creo que, desde el punto de vista artístico, son los dos defectos del libro. Pero tedioso y aburrido no es. Su crítico ha defendido su inocencia de los cargos de malevolencia personal, y su negativa y la de usted son suficientes en eso, pero él lo ha hecho mediante el reconocimiento tácito de que carece de instinto crítico acerca de la literatura y la labor literaria, lo que, tratándose de alguien que se gana la vida escribiendo sobre literatura, es obviamente un defecto mucho peor que cualquier tipo de inquina.

Por último, señor, permítame decirle lo siguiente: un artículo como el que ha publicado me lleva a desesperar de que en Inglaterra sea posible una cultura general. Si yo fuese un autor francés y mi libro se hubiese publicado en París, ni a un solo crítico, ni a un solo periódico de prestigio, se les habría ocurrido criticarlo desde un punto de vista ético. De haberlo hecho, se habrían puesto en ridículo no solo ante todos los hombres de letras, sino ante la mayoría de los lectores. A menudo ha escrito usted contra el puritanismo. Créame, señor, que el puritanismo nunca es tan ofensivo y destructivo como cuando trata de cuestiones artísticas. Ahí reside lo radicalmente pernicioso de su influencia. El mismo puritanismo al que ha dado voz su crítico es el que echa a perder el instinto artístico de los ingleses. Así que, en lugar de darle pábulo, debería usted enfrentarse a él y tratar de enseñar a sus críticos la diferencia esencial entre el arte y la vida. El caballero que criticó mi libro confunde totalmente las dos cosas, y su intento de ayudarle proponiendo que se limiten los asuntos de las obras de arte no contribuye a mejorar las cosas. Es necesario poner límites a nuestros actos, pero no al arte. El arte abarca todo lo que existe y lo que no

existe, y ni siquiera el director de un periódico londinense tiene derecho a restringir la libertad del arte a la hora de escoger el tema que desea tratar.

Confío, señor, en que cesen cuanto antes estos ataques contra mí y contra mi libro. Hay formas de publicidad que son injustificadas e injustificables.

Queda de usted su atento servidor,

OSCAR WILDE

## EL CRÍTICO COMO ARTISTA

Primera parte

con algunas observaciones sobre la importancia  
de no hacer nada

Un diálogo

PERSONAJES: Gilbert y Ernest.

ESCENARIO: la biblioteca de una casa de Piccadilly, con vistas a Green Park.

GILBERT (al piano): Mi querido Ernest, ¿de qué te ríes?

ERNEST (alzando la mirada): De una historia muy graciosa que acabo de leer en este libro de Memorias que he encontrado sobre tu mesa.

GILBERT: ¿Qué libro? ¡Ah, sí! Aún no lo he leído. ¿Es bueno?

ERNEST: Lo he estado hojeando mientras tocabas y me ha parecido divertido, aunque, por lo general, no me gustan los libros modernos de memorias. La mayoría los ha escrito gente que o bien ha perdido por completo la memoria o bien no ha hecho nada que valga la pena recordar; lo cual, sin duda, explica su popularidad, pues el público inglés nunca se encuentra tan a sus anchas como cuando le habla algún mediocre.

GILBERT: Sí, el público es maravillosamente tolerante. Lo perdona todo menos el genio. Aunque debo confesar que me gustan los libros de memorias. Me interesan tanto por la forma como por el fondo. En la literatura el mero egotismo es delicioso. Eso es lo que hace fascinantes las cartas de personalidades tan distintas como Cicerón y Balzac, Flaubert y Berlioz, Byron y madame de Sévigné. Siempre que topamos con él, y, curiosamente, no ocurre muy a menudo, no podemos sino darle la bienvenida y no lo olvidamos

con facilidad. La humanidad siempre adorará a Rousseau por haber confesado sus pecados no a un cura, sino al mundo, y las ninfas recostadas que Cellini esculpió en bronce para el castillo del rey Francisco, e incluso el Perseo verde y oro que muestra a la luna en la Loggia de Florencia el terror que antes convertía la vida en piedra, no le han producido más placer que la autobiografía en que ese distinguido sinvergüenza renacentista narra la historia de su esplendor y su deshonra. Las opiniones, el carácter y los logros del personaje apenas tienen importancia. Puede tratarse de un escéptico como el gentil señor de Montaigne, o de un santo como el amargado hijo de Mónica, pero cuando nos revela sus secretos siempre nos hechiza y nos obliga a aguzar el oído y no despegar los labios. La manera de pensar representada por el cardenal Newman (suponiendo que resolver los problemas intelectuales negando la supremacía del intelecto pueda considerarse una manera de pensar), no creo que deba ni pueda sobrevivir. Pero el mundo nunca se cansará de observar el alma perturbada en su avance de una oscuridad a otra. La iglesia solitaria en Littlemore, donde «el hálito de la mañana es húmedo y son escasos los fieles», siempre será de su agrado, y, cada vez que vea florecer la boca de dragón amarilla en las paredes de Trinity, pensará en aquel cortés estudiante que vio en la recurrencia de la flor una profecía de que viviría siempre con la benigna madre de sus días, una profecía que la fe, en su locura o su sabiduría, no permitió que se cumpliera. Sí, la autobiografía es irresistible. El pobre, simple y vanidoso señor Pepys ha entrado por su charlatanería en el círculo de los inmortales, y, consciente de que la indiscreción es lo más valioso, se mueve entre ellos con esa «harapienta toga purpúrea con botones dorados y encaje deshilachado», que tanto disfruta describiendo; totalmente a sus anchas, parlorea para su propio placer y para el nuestro a propósito de las enaguas azul índigo que le compró a su mujer; de las «asaduras de cerdo» y el «delicioso estofado de ternera» que le gustaba comer; de la partida de bolos que echó con Will Joyce y «sus correrías en busca de beldades»; de sus recitados de Hamlet los domingos y de los conciertos de viola los días de diario; y de otras cosas perversas o triviales. Incluso en la vida real el egotismo tiene su atractivo. Cuando la gente habla de los demás, suele ser aburrida. Cuando habla de sí misma casi siempre resulta interesante, y, si se la pudiera hacer callar, cuando se pone aburrida, como cuando cerramos un libro, sería totalmente perfecta.

ERNEST: Hay mucha virtud en ese «si», como diría Touchstone. Pero ¿de verdad propones que cada cual se convierta en su propio Boswell? ¿Qué sería de nuestros industriosos compiladores de vidas y memorias en ese caso?

GILBERT: ¿Qué ha sido de ellos? Son la plaga de nuestro tiempo, ni más ni menos. Hoy en día todo gran hombre tiene sus discípulos, y siempre es Judas el encargado de escribir su biografía.

ERNEST: ¡Mi querido amigo!

GILBERT: Me temo que es cierto. Antes canonizábamos a nuestros héroes. El método moderno consiste en vulgarizarlos. Las ediciones baratas de grandes libros son maravillosas, pero las ediciones baratas de los grandes hombres son absolutamente detestables.

ERNEST: ¿Se puede saber, Gilbert, a quién te refieres?

GILBERT: ¡Oh! A todos nuestros littérateurs de segunda fila. Estamos invadidos por un tropel de gente que, cuando muere un poeta o un pintor, llegan a la casa con el empleado de pompas fúnebres y olvidan que su obligación es guardar silencio. Pero no hablemos de ellos. No son más que los ladrones de cadáveres de la literatura. Uno se queda con el polvo, otro con la ceniza y el alma se les escapa. Y ahora deja que toque para ti algo de Chopin, ¿o prefieres a Dvorák? ¿Quieres que te toque una fantasía de Dvorák? Compone piezas apasionadas y de un extraño colorido.

ERNEST: No; ahora no quiero escuchar música. Es demasiado indefinida. Además, anoche invité a cenar a la baronesa Bernstein y, aunque es encantadora en todo lo demás, insistió en hablar de música como si estuviera escrita en alemán. Y me alegra decir que, suene como suene la música, no se parece lo más mínimo a la lengua alemana. Hay formas de patriotismo que son de lo más degradante. No; Gilbert, no toques más. Date la vuelta y háblame. Háblame hasta que el día de cuernos blancos entre en la habitación. Hay algo maravilloso en tu voz.

GILBERT (levantándose del piano): Esta noche no estoy de humor. ¡Qué detalle tan horrible por tu parte sonreír así! Es cierto, no estoy de humor. ¿Dónde están los cigarrillos? Gracias. ¡Qué exquisitos son estos narcisos! Parecen hechos de ámbar y frío marfil. Son como el arte griego de la mejor época. ¿Qué historia es esa de las confesiones del académico arrepentido que tanto te ha hecho reír? Cuéntamela. Después de tocar a Chopin me siento como si hubiese estado llorando unos pecados que no hubiera cometido y llevara luto por tragedias ajenas. La música siempre me produce el mismo efecto. Crea un pasado que desconocíamos y nos hace sentir unas penas ignoradas por nuestras lágrimas. Puedo imaginar a alguien que haya llevado una vida totalmente vulgar y que, después de oír por casualidad una curiosa pieza musical, descubra de pronto que su alma, sin que él lo haya sabido, ha pasado por vivencias terribles y conocido temibles alegrías, apasionados amores románticos o grandes renunciaciones. Así que cuéntame esa historia, Ernest. Necesito distraerme.

ERNEST: ¡Oh! No tiene mayor importancia. Pero me ha parecido una ilustración ciertamente admirable del verdadero valor de la crítica artística. Por lo visto, en cierta ocasión una dama preguntó muy solemne al académico

arrepentido, como tú le llamas, si su famoso cuadro Día de primavera en Whiteley o Esperando el último ómnibus, o algo por el estilo, estaba pintado a mano.

GILBERT: ¿Y lo estaba?

ERNEST: Eres incorregible. Pero, hablando en serio, ¿de qué sirve la crítica de arte? ¿Por qué no dejar tranquilo al artista para que cree un mundo nuevo, si así lo desea, o en caso contrario, prefigurar el mundo que ya conocemos y que tengo para mí que nos aburriría soberanamente si el arte con su fino espíritu y su delicado instinto de selección no lo purificase, por así decirlo, para nosotros y no le otorgara una perfección momentánea? Mi impresión es que la imaginación extiende, o debería extender, la soledad a su alrededor y que trabaja mejor aislada y en silencio. ¿Por qué ha de perturbar al artista el clamor estridente de la crítica? ¿Por qué quienes son incapaces de crear se dedican a juzgar el valor del trabajo creativo? ¿Qué saben ellos de eso? Si la obra de alguien es fácil de entender, sobran las explicaciones...

GILBERT: Y si su obra es incomprendible, cualquier explicación es perniciosa.

ERNEST: Yo no he dicho eso.

GILBERT: Pues deberías. Hoy en día quedan tan pocos misterios que no podemos permitirnos perder ninguno. Creo que los miembros de la Browning Society, como los teólogos de la Broad Church Party, o los autores de la Colección Grandes Escritores de Walter Scott, pasan el tiempo intentando explicar a su divinidad. Uno tenía la esperanza de que Browning fuese un místico y ellos se han esforzado en demostrar que tan solo era incoherente. Uno pensaba que tenía algo que ocultar y ellos han demostrado que apenas tenía nada que enseñar. Pero hablo solo de su obra incoherente. Considerado en conjunto, fue un gran hombre. No formaba parte de los olímpicos y tenía los defectos de un titán. No era amplio de miras y rara vez pudo cantar. Su obra está lastrada por la lucha, la violencia y el esfuerzo, y no pasó de la emoción a la forma, sino del pensamiento al caos. Pero aun así sigue siendo grande. Se ha dicho de él que fue un pensador, y ciertamente se pasaba el día pensando, y además en voz alta; pero no era el pensamiento lo que le fascinaba, sino más bien el proceso por el que actúa el pensamiento. Era la máquina lo que amaba, no lo que la máquina produce. El método por el que el loco llega a su locura le interesaba tanto como el supremo conocimiento del sabio. De hecho, tanto le fascinaba el sutil mecanismo de la inteligencia que despreciaba el lenguaje, o lo consideraba un instrumento de expresión incompleto. La rima, ese eco exquisito con el que la hueca montaña de la Musa crea y responde a su propia voz; la rima, que en manos del verdadero artista, se convierte no solo en un elemento material de belleza rítmica, sino

también en un elemento espiritual de pensamiento y pasión, capaz de despertar nuevos estados de ánimo, de sugerir nuevas asociaciones de ideas o de abrir por la mera dulzura de su sonido una puerta dorada a la que la imaginación hubiera estado llamando en vano; la rima, que puede convertir los balbuceos humanos en el habla de los dioses; la rima, la única cuerda que hemos añadido a la lira griega, se convirtió en manos de Robert Browning en algo grotesco y deforme que a veces le llevó a esconderse tras la poesía como un mal comediante y a cabalgar con demasiada frecuencia en tono de broma a lomos de Pegaso. Hay momentos en que nos hiere con su música monstruosa. Es más, si solo puede producirla rompiendo las cuerdas de su laúd, las rompe con chasquidos desacordes, y ninguna cigarra ateniense de alas trémulas y melodiosas se posa sobre el cuerno de marfil para hacer que el ritmo sea perfecto o la pausa menos brusca. Aun así fue grande y, pese a que convirtió el lenguaje en un fango inmundo, modeló con él hombres y mujeres vivos. Es la criatura más shakespeareana desde Shakespeare. Si Shakespeare sabía cantar con una miríada de labios, Browning sabía balbucear con mil bocas. Incluso ahora, mientras hablo no en su contra sino a su favor, veo pasar por la habitación todo el cortejo de sus personajes. Ahí está fra Lippo Lippi con las mejillas todavía ardientes por el beso apasionado de una muchacha. Ahí, el temible Saúl con los viriles zafiros centelleando en su turbante. Ahí están Mildred Tresham y el monje español, amarillo de odio, y Blougram, y Ben Ezra, y el obispo de Santa Práxedes. El hijo de Setebos farfulla en un rincón, y Sebald pasa de largo al oír a Pippa, contempla el rostro ajado de Ottima y la odia y se odia a sí mismo y su pecado. Pálido como el blanco satén de su jubón, el melancólico rey observa con ojos traicioneros al fidelísimo Strafford que va a enfrentarse a su destino, y Andrea se estremece al oír a los primos silbar en el jardín y ordena a su esposa que baje. Sí, Browning fue grande. ¿Y cómo se le recordará? ¿Como poeta? ¡Ah, como poeta no! Pasará a la historia como escritor de ficción, puede que como el mejor escritor de ficción que hayamos tenido. Su sentido de la situación dramática no tenía parangón y, aunque no supiera responder a sus propias preguntas, al menos sabía plantearlas. ¿Y qué otra cosa debe hacer un artista? Como creador de personajes está a la altura de quien creó a Hamlet. Si hubiese sido más coherente habría podido sentarse a su lado. El único que le llega a la altura del zapato es George Meredith. Meredith es Browning en prosa, igual que el propio Browning, que utilizó la poesía como medio para escribir en prosa.

ERNEST: Tienes parte de razón, pero también eres injusto.

GILBERT: Es difícil no serlo con las cosas que uno ama. Pero volvamos a lo que estábamos hablando. ¿Qué es lo que decías?

ERNEST: Solo que en los mejores tiempos del arte, no había críticos de arte.

GILBERT: Me parece haber oído antes esa observación, Ernest. Tiene la vitalidad de un error y es tan aburrida como un antiguo amigo.

ERNEST: Pues es cierto. Sí, no hace falta que muevas la cabeza con tanta petulancia. Es cierto. En los mejores tiempos del arte no había críticos de arte. El escultor tallaba en el bloque de mármol blanco el gran Hermes de miembros blancos que dormía en su interior. Los fundidores y doradores de imágenes, daban tono y textura a la estatua, y el mundo, al verla, la adoraba en silencio. El artista vertía el bronce reluciente en el molde de arena, y el río de rojo metal se enfriaba formando nobles curvas y adoptaba la forma del cuerpo de un dios. Luego daba vida a sus ojos ciegos con la ayuda del esmalte o las piedras preciosas. Los ondulados cabellos de jacinto se rizaban bajo su cincel. Y cuando el hijo de Leto se alzaba en su pedestal en algún templo sombrío decorado con pinturas al fresco o en un pórtico con una columnata iluminada por el sol, los viandantes, ἀβρῶς βαίνοντες διὰ λαμπροτάτου αἰθέρος, eran conscientes de que había aparecido una nueva influencia en sus vidas, y soñolientos, o con una sensación de extraña y vivaz alegría, iban a sus casas o al trabajo diario, o puede que atravesaran las puertas de la ciudad para ir a ese prado frecuentado por las ninfas donde el joven Fedro se mojaba los pies, y, tumbados entre la hierba, bajo los altos plátanos que susurraban movidos por la brisa y los agnus castus floridos, se pusieran a pensar en la belleza y guardaran un sobrecogido silencio. En esos días el artista era libre. Cogía la arcilla fina con sus propias manos de la orilla del río que corría por el valle, y con una tosca herramienta de madera o hueso le daba formas tan exquisitas que la gente las ofrendaba a los muertos, y todavía hoy las encontramos en las tumbas polvorientas de las amarillentas colinas de Tanagra, con el oro apagado y la púrpura deslucida todavía presentes en los ojos, los cabellos y el ropaje. En una pared de cal fresca, teñida de brillante almagre o una mezcla de leche y azafrán, pintaba una figura que hollaba con pies cansados los purpúreos campos de asfódelos salpicados de blanco, una figura «tras cuyos párpados se ocultaba toda la guerra de Troya», Polixena, la hija de Príamo; o a Ulises, sabio y artero, atado con fuertes cabos al mástil para poder escuchar sin peligro el canto de las sirenas, o vagando junto al cristalino río Aqueronte, sobre cuyo lecho pedregoso centellean los peces como fantasmas; o a los persas con falda y mitra batiéndose en retirada ante los griegos en Maratón, o las galeras haciendo entrechocar sus espolones metálicos en la bahía de Salamina. Dibujaba con carboncillo y punta de plata en pergamino y corteza de cedro. Sobre el marfil y la rosada terracota pintaba con cera mezclada con aceite de oliva, que luego endurecía con un hierro al rojo. Los paneles, el mármol y el lienzo de lino se volvían maravillosos cuando los rozaba su pincel; y la vida al ver reflejada su propia imagen, callaba, sin atreverse a decir nada. De hecho, todo le pertenecía, desde los comerciantes sentados en la plaza del mercado, hasta el pastor envuelto en su manto en las montañas;

desde la ninfa oculta entre los laureles y el fauno que toca la siringa a mediodía, hasta el rey a quien unos esclavos de hombros aceitados transportaban en una litera con largos cortinajes verdes y abanicaban con plumas de pavo real. Los hombres y las mujeres pasaban ante él con gesto de placer o de dolor. Él los observaba y hacía suyo su secreto. Mediante la forma y el color, recreaba un mundo.

Eran suyas hasta las artes más sutiles. Sostenía la gema contra el disco giratorio, y la amatista se convertía en el purpúreo lecho de Adonis, y a través de las vetas del sardónice corría Artemisa con sus perros. Moldeaba el oro en rosas y las enhebraba para hacer un collar o un brazalete. Lo moldeaba para hacer guirnaldas para el casco del vencedor, palmas para la túnica tiria o máscaras para los muertos de la familia real. En el reverso del espejo plateado, grababa a Tetis transportada por sus nereidas, o a Fedra enamorada con su aya, o a Perséfone, hastiada de sus recuerdos, enhebrándose amapolas en los cabellos. El alfarero se sentaba en su cobertizo y el jarro brotaba del torno entre sus manos como una flor. Decoraba la base, el tallo y las asas con un dibujo de delicadas hojas de olivo, con hojas de acanto o con ondas curvas y encrespadas. Luego pintaba de rojo o de negro efebos que corrían o combatían; caballeros con armadura, con extraños escudos heráldicos y curiosas viseras, inclinados en sus carros con forma de concha hacia los corceles encabritados; dioses que celebraban banquetes u obraban milagros; héroes victoriosos o doloridos. A veces dibujaba con finas líneas de color bermellón sobre fondo blanco al lánguido esposo con la esposa y a Eros revoloteando a su alrededor, un eros como los ángeles de Donatello, un niño sonriente con alas doradas o azules. En la parte curva escribía el nombre de su amigo ΚΑΛΟΣ ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ o ΚΑΛΟΣ ΧΑΡΜΙΔΗΣ y nos contaba la historia de sus días. En el borde de la ancha copa dibujaba ciervos paciendo, o un león dormido, según le dictara su capricho. En el pomo de perfume sonreía Afrodita acicalándose; Dionisos danzaba en torno a la jarra de vino con los pies manchados de posos, seguido de un séquito de ménades de miembros desnudos; mientras, igual que un sátiro, el viejo Sileno se tumbaba entre los odres llenos o agitaba la mágica vara rematada por una piña y adornada de oscura hiedra. Nadie perturbaba al artista en su trabajo. Ninguna cháchara irresponsable le molestaba. No le preocupaban las opiniones. A orillas del Iliso, dice Arnold en alguna parte, no había nadie con nombres tan vulgares como Higginbotham. A orillas del Iliso, mi querido Gilbert, no había estúpidos congresos de arte que llevaran el provincianismo a las provincias y dieran voz a los mediocres. A orillas de Iliso no había tediosas revistas de arte en las que unos cuantos menestrales parlotearan de cosas que no entienden. Por las orillas cubiertas de juncos de ese río no se pavoneaba un periodismo ridículo que se erige en juez cuando debería estar pidiendo clemencia en el banco de los acusados. Los griegos no tenían críticos de arte.

GILBERT: Ernest, eres encantador, pero tus opiniones son muy poco sólidas. Me temo que has estado prestando oídos a la conversación de alguien mayor que tú. Lo cual nunca está exento de peligros y, si lo tomas por costumbre, descubrirás que es funesto para cualquier desarrollo intelectual. En cuanto al periodismo moderno no seré yo quien lo defienda. Justifica su propia existencia por el gran principio darwiniano de la supervivencia del más vulgar. A mí solo me atañe la literatura.

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

GILBERT: ¡Oh! El periodismo es ilegible y la literatura no se lee. A eso se reduce todo. Pero créeme que tu afirmación de que los griegos no tenían críticos de arte es absurda. Sería más acertado decir que los griegos eran una nación de críticos de arte.

ERNEST: ¿Ah, sí?

GILBERT: Sí, una nación de críticos de arte. Pero no quisiera echar por tierra el cuadro deliciosamente irreal que has trazado de la relación del artista helénico con el espíritu intelectual de su época. Proporcionar una descripción detallada de algo que nunca ha ocurrido no es solo la verdadera ocupación del historiador, sino el privilegio inalienable de cualquier hombre culto y de talento. Y menos aún querría dárme las de erudito. La conversación erudita es la pose del ignorante o la profesión de los mentalmente desocupados. En cuanto a lo que suele llamarse «conversación moralizante» es solo el método absurdo con el que unos filántropos no menos absurdos intentan desactivar el justo rencor de las clases criminales. No; deja que toque para ti una alocada pieza escarlata de Dvorák. Las pálidas figuras del tapiz nos sonríen y los pesados párpados de mi Narciso de bronce están dominados por el sueño. No hablemos de nada solemne. Soy consciente de que hemos nacido en una época en la que solo se habla con seriedad de cosas aburridas y me aterroriza ser malinterpretado. No hagas que me rebaje a darte información útil. La educación es admirable, pero de vez en cuando no está mal recordar que nada que valga la pena conocer puede ser enseñado. A través del hueco de las cortinas veo la luna como una moneda de plata recortada. Las estrellas se apiñan en torno a ella como abejas doradas. El cielo es un zafiro hueco y duro. Salgamos a disfrutar de la noche. El pensamiento es maravilloso, pero la aventura aún lo es más. ¿Quién sabe si encontraremos al príncipe Florizel de Bohemia o si oiremos decir a la bella cubana que no es lo que parece?

ERNEST: Qué obstinado eres. Insisto en que sigas discutiendo el asunto conmigo. Has dicho que los griegos eran una nación de críticos de arte. ¿Qué crítica nos han dejado?

GILBERT: Mi querido Ernest, aunque no hubiese llegado hasta nosotros un solo fragmento de crítica artística de los tiempos helénicos o helenísticos,

no por eso sería menos cierto que los griegos eran una nación de críticos de arte, y que inventaron la crítica artística, igual que inventaron la crítica en general. Después de todo, ¿cuál es la principal deuda que hemos contraído con los griegos? Sencillamente, el espíritu crítico. Y dicho espíritu, que ellos aplicaban a la religión, la ciencia, la ética, la metafísica, la política y la educación, también lo aplicaban a las cuestiones artísticas, y, de hecho, nos han legado el sistema crítico más perfecto que ha conocido el mundo respecto a las dos artes supremas.

ERNEST: Pero ¿cuáles son las dos artes supremas?

GILBERT: La vida y la literatura, la vida y la expresión perfecta de la vida. Los principios de la primera, tal y como los expusieron los griegos, no pueden ponerse en práctica en una época tan contaminada por falsos ideales como la nuestra. Los de la segunda son en muchos casos tan sutiles que apenas podemos entenderlos. Si admitimos que el arte más perfecto es el que refleja mejor al hombre en su infinita variedad, llevaron la crítica del lenguaje, considerado a la luz del mero arte material, hasta unos extremos que nosotros, con nuestro sistema de acentos de énfasis razonables o emocionales, apenas podemos conseguir; al desarrollar, por ejemplo, el ritmo métrico de la prosa de un modo tan científico como un músico moderno estudia armonía y contrapunto, y, huelga decirlo, con un instinto estético mucho más agudo. Y en eso tenían razón, como en todo. Desde la aparición de la imprenta, y la funesta introducción del hábito de la lectura entre la clase media y baja de este país, se ha producido una tendencia en la literatura a apelar cada vez más a la vista y cada vez menos al oído, que es justo el sentido que, según el arte puro, debería intentar satisfacer y por cuyos cánones debería regirse siempre. Incluso la obra del señor Pater, que es, sin duda, el mejor maestro de la prosa inglesa contemporánea, parece a menudo más un mosaico que un pasaje musical, y, aquí y allá, tiene uno la sensación de que le falta la verdadera vida rítmica de las palabras y la elegante libertad y riqueza de efectos que dicha vida rítmica produce. De hecho, hemos convertido la escritura en un modo de composición y la hemos tratado como una forma de diseño elaborado. Los griegos, por su parte, consideraban la escritura un simple método de levantar acta. Su piedra de toque era la palabra hablada en sus relaciones métricas y musicales. La voz era el medio y el oído el crítico. A veces he pensado que la ceguera de Homero podía ser en realidad un mito artístico, creado en unos tiempos de crítica, para recordarnos no solo que el verdadero poeta es siempre un adivino que ve menos con los ojos del cuerpo que con los del alma, sino que también es un auténtico cantor que construye su canción con música, repitiendo cada verso para sí una y otra vez hasta capturar el secreto de su melodía, salmodiando en la oscuridad las palabras aladas de luz. Sea como fuere, no hay duda de que la ceguera fue la ocasión, si no la causa, a la que un gran poeta inglés debe gran parte del ritmo majestuoso y el esplendor sonoro de sus últimos versos.

Cuando Milton no pudo seguir escribiendo empezó a cantar. ¿Quién osaría comparar la métrica de Comus con la de Sansón agonista, El Paraíso perdido o El Paraíso recobrado? Cuando Milton se quedó ciego, compuso como debería componer todo el mundo: solo con la voz, y así la siringa de sus primeros días se convirtió en el poderoso órgano cuya música reverberante tiene toda la elegancia del verso homérico, aunque no pretenda tener su ligereza, y es la única herencia imperecedera de la literatura inglesa que pasa por encima de los siglos y vivirá con nosotros eternamente porque su forma es inmortal. Sí: la escritura ha hecho mucho daño a los escritores. Debemos volver a la voz. Esa debería ser nuestra piedra de toque, y así tal vez podríamos apreciar algunas de las sutilezas de la crítica artística griega.

Tal como están ahora las cosas resulta imposible. A veces, cuando he escrito un texto en prosa que he tenido la modestia de considerar totalmente irreprochable, se me ocurre la terrible idea de que podría haber incurrido en la inmoral afectación de utilizar ritmos trocaicos y tribráquicos, un delito por el cual un erudito de la época de Augusto censura con la mayor severidad al brillante, aunque paradójico, Hegesias. Me quedo helado solo de pensarlo y me pregunto si el admirable efecto ético de la prosa del encantador escritor que, con alocada generosidad hacia la parte menos cultivada de nuestra comunidad, proclamó la monstruosa doctrina de que la conducta equivale a las tres cuartas partes de la vida, no se verá aniquilado algún día por el descubrimiento de que sus peanes están mal medidos.

ERNEST: ¡Ah! Ahora estás siendo frívolo.

GILBERT: ¿Cómo no serlo ante la solemne afirmación de que los griegos no tenían críticos de arte? Podría entender que dijese que el genio constructivo de los griegos se extravió en la crítica, pero no que la raza a la que debemos el espíritu crítico se negara a ponerlo en práctica. No querrás que te haga un resumen de la crítica de arte en Grecia desde Platón a Plotino. Hace una noche demasiado agradable, y la luna, si nos oyera, cubriría su rostro con más cenizas de las que ya tiene. Piensa solo en una obrita perfecta de crítica estética, la Poética, de Aristóteles. Formalmente no es perfecta, pues está mal escrita y tal vez consista solo en notas tomadas a vuelapluma para una conferencia sobre arte, o en fragmentos aislados pensados para un libro más extenso, pero su tono y su concepción sí lo son. Los efectos éticos del arte, su importancia en la cultura y su papel en la formación de la personalidad ya los había estudiado Platón, pero aquí se trata del arte no desde el punto de vista moral, sino desde el puramente estético. Platón, por supuesto, había abordado muchas cuestiones artísticas concretas, como la importancia de la unidad en la obra de arte, la necesidad del tono y la armonía, el valor estético de las apariencias, la relación de las artes visibles con el mundo externo y de la ficción con la realidad. Tal vez fuese el primero en despertar en el alma del

hombre ese deseo que aún no hemos satisfecho de conocer la relación entre la belleza y la verdad, y el lugar de la belleza en el orden moral e intelectual del cosmos. Los problemas del idealismo y el realismo pueden parecer estériles en la esfera metafísica de la existencia abstracta donde él los sitúa, pero si los trasladamos a la esfera del arte, veremos que siguen vivos y llenos de significado. Puede que Platón esté destinado a sobrevivir como crítico de la belleza, y que cambiando el nombre de la esfera de sus especulaciones descubramos una nueva filosofía. En cambio Aristóteles, como Goethe, trata antes que nada del arte en sus manifestaciones concretas, toma la tragedia, por ejemplo, e investiga el material que utiliza, que no es otro que el lenguaje; su asunto, que es la vida misma; el método con que trabaja, que no es sino la acción; las condiciones bajo las que se revela, que son las de la representación teatral; su estructura lógica, que es la trama; y su objetivo estético final, que es el sentido de la belleza hecho realidad a través de las pasiones de la lástima y el espanto. Esa purificación y espiritualización de la naturaleza que llama κάθαρσις es, como vio Goethe, esencialmente estética, y no moral, como imaginó Lessing. Dedicado en primer lugar a la impresión que produce el arte, Aristóteles se dedica a analizar dicha impresión, a investigar sus fuentes y dilucidar cómo se engendra. Como fisiólogo y psicólogo, sabe que la salud de una función se basa en la energía. Tener la capacidad de sentir una pasión y no llevarla a cabo es ser incompleto y limitado. El espectáculo de imitación de la vida que proporciona la tragedia limpia el alma de muchas «cosas peligrosas» y, al presentar objetos dignos y elevados para ejercer las emociones purifica y espiritualiza al hombre; es más, no solo lo espiritualiza, sino que también lo inicia en sentimientos nobles que de otro modo podría no haber llegado a conocer nunca, la palabra κάθαρσις contiene, o eso me parece a veces, una clara alusión al rito iniciático, si es que no se refiere solo a eso, como en ocasiones estoy tentado de pensar. Este es, claro está, un mero bosquejo del libro. Pero ya te habrás dado cuenta de que es un ejemplo perfecto de crítica estética. ¿Quién, sino un griego, habría podido analizar tan bien el arte? Después de leerlo, no es de extrañar que Alejandría se consagrara a la crítica artística y que los espíritus artísticos de la época se dedicaran a investigar hasta la última cuestión de modo y estilo, discutiendo las grandes escuelas académicas de pintura, por ejemplo, como la escuela de Sicione, que buscaba conservar las dignas tradiciones del estilo antiguo, o las escuelas realistas e impresionistas, que intentaban reproducir la vida real; o los elementos de idealismo en los retratos; o el valor artístico de la épica en una era tan moderna como la suya; o el asunto más apropiado para el artista. De hecho, mucho me temo que los espíritus inartísticos de aquel tiempo también debían ocuparse de la literatura y el arte, pues las acusaciones de plagio eran incontables, y dichas acusaciones proceden de los labios finos y lívidos de la impotencia o de las bocas grotescas de quienes no tienen nada que decir y

creen poder obtener una reputación gritando que les han robado. Y te aseguro, mi querido Ernest, que los griegos charlaban sobre pintores tanto como hoy, que tenían galerías privadas, exposiciones de pago, gremios de artes y oficios, movimientos prerrafaelitas y movimientos realistas, que daban conferencias y escribían ensayos sobre arte, que tenían historiadores del arte, arqueólogos y demás. Pero si hasta los empresarios de las compañías ambulantes llevaban de gira a sus propios críticos teatrales y les pagaban un buen sueldo para que escribieran críticas elogiosas. En realidad, debemos a los griegos todo lo que es moderno en nuestra vida. Igual que debemos al medievalismo todo lo que es anacrónico en ella. Son los griegos quienes nos han legado nuestro sistema de crítica del arte, y la finura de su instinto crítico puede apreciarse en el hecho de que el material que criticaron con más cuidado fuese, como he dicho, el lenguaje. Pues el material que utiliza el pintor o el escultor es pobre comparado con las palabras. Las palabras no solo tienen una música tan dulce como la del laúd o la viola, unos colores tan ricos y vivos como los que hacen que los lienzos de venecianos y españoles resulten tan encantadores y unas formas plásticas tan firmes y decididas como las que se revelan en el mármol o el bronce, sino que también poseen pensamiento, pasión y espiritualidad. Si los griegos se hubiesen limitado a criticar solo el lenguaje, seguirían siendo los mayores críticos artísticos del mundo. Conocer los principios de la más elevada de las artes equivale a conocer los principios de todas ellas.

Pero veo que la luna se oculta tras una nube de color de azufre. Brilla como el ojo de un león entre una neblina o melena parda y teme que te hable de Luciano y Longino, de Quintiliano y Dionisio, de Plinio, Frontón y Pausanias, de todos los que en el mundo antiguo escribieron o disertaron sobre cuestiones artísticas. No tiene por qué asustarse. Estoy cansado de esta incursión en el sórdido y aburrido abismo de los hechos. No me queda más que el divino *μονόχρουνος ήδουή* de fumarme otro cigarrillo. Los cigarrillos al menos tienen el encanto de dejarlo a uno insatisfecho.

ERNEST: Prueba uno de los míos. Son muy buenos. Me los envían directamente de El Cairo. La única utilidad de nuestros agregados de embajada es proveer a los amigos de excelente tabaco. Y, ya que se ha ocultado la luna, hablemos un rato más, estoy dispuesto a admitir que estaba equivocado en lo que he dicho de los griegos. Eran, como has señalado, una nación de críticos de arte. Lo reconozco y lo siento por ellos, porque la facultad creadora es más elevada que la facultad crítica. En realidad, no creo que se puedan comparar.

GILBERT: La antítesis entre ambas es totalmente arbitraria. Sin facultad crítica no hay creación artística que merezca ese nombre. Hace un rato has hablado del delicado instinto de selección con el que el artista hace realidad la vida para nosotros y le concede una perfección momentánea. Pues bien, ese espíritu de elección, ese sutil acto de omisión, es en realidad la facultad crítica

en una de sus facetas más características, y nadie que carezca de ella puede crear nada en arte alguno. La definición que hizo Arnold de la literatura como una crítica de la vida no fue muy afortunada en la forma, pero demuestra hasta qué punto reconocía la importancia del elemento crítico en toda obra creativa.

ERNEST: Yo habría dicho que los grandes artistas trabajan de manera inconsciente, que eran «más sabios de lo que pensaban», como creo que afirma Emerson en alguna parte.

GILBERT: En realidad no es así, Ernest. Toda obra imaginativa de calidad es consciente y deliberada. Ningún poeta canta porque tiene que cantar. O al menos no es así en el caso de ningún gran poeta. Un gran poeta canta porque elige cantar. Así es ahora y así ha sido siempre. A veces nos tienta pensar que las voces que sonaban en el alborar de la poesía eran más sencillas frescas y naturales que las nuestras y que el mundo que contemplaban los primeros poetas y que hollaban sus pies tenía una cualidad poética propia que podía pasar casi sin cambios a la canción. Hoy la nieve se acumula en el Olimpo y sus pronunciadas laderas son yermas y desoladas, pero imaginamos que en otra época los blancos pies de las musas se salpicaban del rocío de las anémonas por la mañana y que Apolo cantaba a los pastores del valle al atardecer. En realidad nos estamos limitando a atribuir a otras épocas lo que deseamos, o creemos desear, para la nuestra. Nuestro sentido histórico se equivoca. Cualquier siglo que produce poesía es un siglo artificial, y la obra que nos parece tan natural y un simple producto de su tiempo es, en realidad, resultado de un proceso consciente y la conciencia y la facultad crítica son una misma cosa.

ERNEST: Entiendo lo que dices y creo que no te falta razón. Pero sin duda admitirás que los grandes poemas de los albores del mundo, los poemas primitivos, anónimos y colectivos, fueron el resultado de la imaginación de las razas, más que de la de los individuos.

GILBERT: No cuando se convirtieron en poesía ni cuando cobraron una forma bella. Pues, así como no hay arte sin estilo, no hay estilo donde no hay unidad, y la unidad es propia del individuo. Por supuesto que Homero partió de viejas baladas y narraciones, igual que Shakespeare se basó en relatos, crónicas y obras de teatro, pero solo fueron su materia prima. Él las adaptó y les dio forma para convertirlas en una canción. Pasaron a ser suyas, porque las hizo bellas. Estaban hechas de música, «Así sin crearse / se crearon para siempre». Cuanto más estudia uno la vida y la literatura, más se convence de que detrás de todo lo que es bello está el individuo, y de que no es el momento lo que crea al hombre, sino este quien crea la época. De hecho, me inclino a pensar que todos los mitos y leyendas que parecen brotar del asombro, el terror o el capricho de una tribu o una nación fueron en su origen la invención de un único espíritu. El número curiosamente limitado de mitos parece

confirmar esa conclusión. Pero no entremos en la cuestión de la mitología comparada. Debemos ceñirnos a la crítica. Y lo que quiero señalar es lo siguiente: una época sin crítica es o bien una época en la que el arte es inmóvil y hierático, y está confinado a la reproducción de arquetipos formales, o una época sin arte. Ha habido eras críticas que no han sido creativas en el sentido habitual de la palabra, épocas en las que el espíritu del hombre ha optado por poner orden en la cámara del tesoro, por separar el oro de la plata, y la plata del plomo, por recontar sus joyas y poner nombres a las perlas. Pero nunca ha habido una época creativa que no haya sido también crítica, pues la facultad crítica es necesaria para crear formas nuevas. La creación tiende a repetirse. Y debemos al espíritu crítico cada nueva escuela y cada nuevo molde que el arte encuentra a su disposición. En realidad, no hay una sola forma utilizada hoy en día por el arte que no proceda del espíritu crítico de Alejandría, donde dichas formas o bien se convirtieron en estereotipos, o se inventaron o se perfeccionaron. Y digo Alejandría, no solo porque fue allí donde el espíritu griego se hizo más consciente y pereció entre el escepticismo y la teología, sino porque fue esa ciudad, y no Atenas, la que Roma tomó como modelo, y porque gracias a la supervivencia del latín pudo vivir la cultura. Cuando, en el Renacimiento, alboreó en Europa la literatura griega, el suelo estaba en parte abonado. Pero, por librarnos de los detalles históricos que siempre son fatigosos y a menudo inexactos, digamos en general que debemos las formas artísticas al espíritu griego. A él le debemos la épica, la lírica, el drama en todos y cada uno de sus géneros, entre ellos el burlesco, el idílico, la novela romántica, la novela de aventuras, el ensayo, el diálogo, la oración, la conferencia (algo que, tal vez, no deberíamos perdonarles) y el epigrama en el amplísimo sentido de la palabra. De hecho, le debemos todo menos el soneto, con el que, no obstante, pueden trazarse curiosos paralelismos, en el ritmo de su pensamiento, con la antología, el periodismo americano, que no tiene parangón, y la balada en falso dialecto escocés, que uno de nuestros escritores más laboriosos ha propuesto hace poco convertir en la base de un último y unánime esfuerzo por parte de nuestros poetastros para llegar a ser poetas románticos. Cada nueva escuela clama contra la crítica desde el momento de su aparición, pero debe su origen a la facultad crítica. El mero instinto creativo no innova, sino que reproduce.

ERNEST: Hablas de la crítica como una parte esencial del espíritu creativo y me has convencido de tu teoría. Pero ¿qué me dices de la crítica fuera de la creación? Tengo la absurda costumbre de leer periódicos, y mi impresión es que la mayor parte de la crítica moderna es totalmente inútil.

GILBERT: Igual que la mayor parte de las obras creativas modernas. La mediocridad pone a la mediocridad en el fiel de la balanza y la incompetencia aplaude a su hermana: he ahí el espectáculo que nos ofrece de vez en cuando la actividad artística en Inglaterra. Sin embargo, tengo la sensación de estar

siendo un poco injusto. Por lo general, los críticos (y me refiero, claro, a los mejores, a los que escriben para los periódicos de seis peniques) son más cultos que la gente cuya obra deben criticar. Lo cual es lógico, pues el ejercicio de la crítica exige muchísima más cultura que la creación.

ERNEST: ¿De verdad?

GILBERT: Desde luego. Cualquiera puede escribir una novela en tres volúmenes. Lo único que hace falta tener es una ignorancia absoluta de la vida y la literatura. La dificultad a la que imagino que debe enfrentarse el crítico es la de mantener la calidad. Allí donde no hay estilo la calidad es imposible. Los pobres críticos se ven reducidos a meros gacetilleros de los tribunales de la literatura, simples cronistas de los delitos de los delincuentes habituales del arte. A veces se dice de ellos que no leen las obras que deben criticar. No lo hacen. O no deberían. Si lo hicieran, acabarían convirtiéndose en misántropos empedernidos, o, si se me permite tomar prestada la frase de una preciosa estudiante de Newham, serían misóginos empedernidos el resto de su vida. Además ni siquiera es necesario. Para conocer la cosecha y calidad de un vino no es necesario beberse el tonel entero. Con media hora es suficiente para saber si un libro vale algo o no vale nada. Diez minutos bastarían si uno tuviese el instinto de la forma. ¿Quién quiere fatigarse leyendo un volumen aburrido? Con catarlo es suficiente..., incluso más que suficiente, diría yo. Sé que hay muchos trabajadores honrados tanto en la pintura como en la escritura que se oponen por completo a la crítica. Y tienen razón. Su obra no guarda la menor relación intelectual con su época. No nos aporta ningún elemento placentero novedoso. No sugiere ningún nuevo punto de partida para el pensamiento, la pasión o la belleza. No debería hablarse de ella. Habría que dejar que cayera en el olvido como se merece.

ERNEST: Mi querido amigo, perdona que te interrumpa, pero tengo la impresión de que estás llevando tu pasión por la crítica demasiado lejos. No irás a negarme que hacer algo es mucho más difícil que hablar de ello.

GILBERT: ¿Más difícil hacer algo que hablar de ello? Ni mucho menos. Ese es un error muy burdo y extendido. Es infinitamente más difícil hablar de una cosa que hacerla. En la esfera de la vida real esto no puede ser más evidente. Cualquiera puede hacer historia, pero solo los grandes pueden escribirla. No hay acto ni emoción que no compartamos con los animales inferiores. Lo único que nos eleva por encima de ellos, y de nuestros semejantes, es el lenguaje, que es padre y no hijo del pensamiento. La acción, de hecho, siempre es fácil, y cuando se presenta ante nosotros en su forma más irritante, por insistente, que a mi entender es la del trabajo laborioso, se convierte sencillamente en el refugio de quienes no tienen nada que hacer. No, Ernest, no me hables de la acción. Es algo ciego que depende de las circunstancias exteriores y lo mueve un impulso de cuya naturaleza es

inconsciente. Es, en esencia, incompleto, porque está limitado por lo accidental e ignora su dirección porque cambia constantemente de objetivo. Se basa en la falta de imaginación. Es el último recurso de quienes no saben soñar.

ERNEST: Gilbert, hablas del mundo como si fuese una bola de cristal que sostuvieras en la mano y a la que dieras vueltas a voluntad. Lo único que haces es reescribir la historia.

GILBERT: Nuestro único deber para con la historia es reescribirla. Y no es tarea pequeña entre los afanes reservados al espíritu crítico. Cuando hayamos descubierto las leyes científicas que rigen la vida, veremos que la única persona más ilusa que el soñador es el hombre de acción. De hecho, desconoce tanto el origen como el resultado de sus actos. Hemos recogido nuestra cosecha en el campo que él creía haber sembrado de espinas y la higuera que plantó para nuestro solaz es estéril como el cardo y aún más amarga. Si la humanidad ha sabido abrirse camino es porque desconocía adónde se dirigía.

ERNEST: ¿Así que crees que en la esfera de la acción todo fin es una ilusión?

GILBERT: Es peor aún. Si viviéramos el tiempo suficiente para ver el resultado de nuestras acciones podría ocurrir que quienes se tienen por buenos enfermaran de remordimiento y que aquellos a quienes el mundo tilda de malvados sintieran una noble alegría. Hasta el más pequeño de nuestros actos pasa por la maquinaria de la vida, que puede triturar nuestras virtudes y volverlas inútiles, o transformar nuestros pecados en elementos de una nueva civilización más espléndida y maravillosa que ninguna que se haya visto antes. Pero los hombres son esclavos de las palabras. Claman contra el materialismo, como ellos lo llaman, y olvidan que no ha habido ninguna mejora material que no haya espiritualizado el mundo, y también que apenas ha habido un despertar espiritual, si es que ha habido alguno, que no haya malgastado las esperanzas del mundo en esperanzas estériles, aspiraciones infructuosas, y creencias huera e inoportunas. Lo que llamamos pecado no es sino un elemento esencial del progreso. Sin él, el mundo se estancaría, envejecería o se volvería insípido. Con su curiosidad, el pecado incrementa las vivencias de la raza. Mediante su afirmación intensificada del individualismo, nos libra de la monotonía del arquetipo. En su rechazo de las ideas al uso acerca de la moralidad, coincide con la ética más elevada. Y por lo que se refiere a las virtudes... ¿qué son las virtudes? A la naturaleza, nos dice el señor Renan, le trae sin cuidado la castidad, y es posible que las Lucrecias modernas estén libres de mancha gracias a la deshonor de la Magdalena y no a su propia pureza. La caridad, como se han visto obligados a reconocer incluso aquellos para quienes constituye una parte formal de su religión, crea una multitud de males. La mera existencia de la conciencia, esa facultad de la que tanto habla y

se enorgullece la gente hoy en día a pesar de ignorarla, es un indicio de nuestro desarrollo imperfecto. Debe mezclarse con el instinto antes de dar sus frutos. La abnegación es solo un método de detener nuestro avance, y el sacrificio de uno mismo no es sino una reliquia de las mutilaciones rituales de los salvajes, forma parte de esa antigua adoración al dolor que constituye un factor tan terrible en la historia del mundo, y que incluso hoy causa víctimas y tiene altares en todo el país. ¡Las virtudes! ¿Quién sabe qué son las virtudes? Ni tú, ni yo, ni nadie. Ejecutamos al criminal para satisfacer nuestra vanidad, pues, si lo dejáramos con vida, podría mostrarnos lo que habíamos obtenido con su crimen. Y el santo tiene suerte de ir al martirio, pues así se ahorra presenciar el horror de su cosecha.

ERNEST: Te estás poniendo un poco histriónico, Gilbert. Volvamos a los amenos campos de la literatura. ¿Qué estabas diciendo? ¿Que era más difícil hablar de algo que hacerlo?

GILBERT (tras una pausa): Sí, creo que he osado insinuar esa sencilla verdad. Sin duda estarás de acuerdo conmigo. Cuando alguien actúa, es solo una marioneta. Cuando describe, es un poeta. Ahí radica todo el secreto. En las llanuras arenosas de la ventosa Ilión era fácil lanzar la cortada flecha con el arco pintado, o arrojar contra el escudo de cuero y reluciente latón el largo venablo de asta de fresno. Era fácil para la reina adúltera tender las alfombras tirias para su señor, y luego, mientras yacía en el baño de mármol, echarle encima la purpúrea red y pedir a su lampiño amante que apuñalara a través de la malla aquel corazón que habría debido partirse en la Áulide. Incluso para Antígona, a quien esperaba la muerte como esposo, debió de ser fácil pasar por el aire corrompido a mediodía, subir a lo alto de la colina y cubrir con amable tierra el desdichado cadáver desnudo e insepulto. Pero ¿qué hay de quienes escribieron esas cosas? ¿Qué hay de quienes las hicieron realidad y las hicieron vivir eternamente? ¿Acaso no son más grandes que los hombres y mujeres a quienes cantaron? «Héctor, ese dulce guerrero, ha muerto», y Luciano nos cuenta que entre la negrura del otro mundo Menipo vio el cráneo blanqueado de Helena y se maravilló de que por tan triste recompensa se hicieran a la mar las curvas naves, murieran todos aquellos bellos jóvenes con sus cotas de malla y se redujeran a polvo esas ciudades y sus torreones. Sin embargo, la hija de Leda se asoma a diario como un cisne a las almenas y contempla la marea de la guerra. Los ancianos se maravillan ante su belleza y ella se planta al lado del rey. En sus aposentos de marfil pintado está su amante. Bruñe la delicada armadura y peina la pluma escarlata. Acompañado de su paje y su escudero, su marido va de tienda en tienda. Ella ve su cabello rubio y oye, o cree oír, su voz clara y fría. En el patio de abajo, el hijo de Príamo se ciñe la coraza de bronce. Los blancos brazos de Andrómaca rodean su cuello. Deja el yelmo en el suelo para no asustar a su hijo. Tras las cortinas bordadas de su tienda se sienta Aquiles, con ropajes perfumados, mientras su

amigo del alma con su armadura de oro y plata se prepara para ir al combate. De un curioso arcón que su madre Tetis cargó en su nave, el señor de los mirmidones saca el cáliz místico que jamás han rozado labios humanos, lo frota con azufre y lo enfría con agua fresca, y, después de lavarse las manos, llena de vino tinto la copa bruñida y asperja la espesa sangre de la uva sobre el suelo en honor de aquel a quien adoraban profetas desnudos en Dodona, le ruega y no sabe que sus rezos son en vano y que Patroclo, el camarada entre los camaradas, va a encontrar su destino a manos de dos guerreros troyanos, el hijo de Pántoo, Euforbo, cuyos rizos están ceñidos de oro, y el hijo de Príamo. ¿Acaso son fantasmas? ¿Héroes de montaña y niebla? ¿Sombras en una canción? No, son reales. ¡Acción! ¿Qué es la acción? Se consume en el momento de su energía. Es una vulgar concesión a los hechos. El mundo está hecho por el poeta para el soñador.

ERNEST: Oyéndote lo parece.

GILBERT: Y así es. En la desmoronada ciudadela de Troya descansa el lagarto como si fuese de bronce verdoso. El búho ha construido su nido en el palacio de Príamo. Sobre la llanura desierta vaga el pastor con su rebaño de cabras y en ese mar oleaginoso y de color de vino, οἴνοψ πόντος, como lo llama Homero, que surcaron las grandes galeras de proa de cobre pintada de bermellón, el solitario pescador de atunes se sienta en su bote y ve balancearse los corchos de la red. Sin embargo, cada mañana las puertas de la ciudad se abren de par en par, y a pie, o en carros tirados por caballos, los guerreros salen a la batalla y se burlan de sus enemigos tras sus máscaras de hierro. El combate dura todo el día y, cuando cae la noche, las antorchas brillan en las tiendas y el fanal arde en la gran sala. Quienes viven en el mármol o en los paneles pintados, viven solo un exquisito instante, eterno en su belleza, pero limitado a una nota de pasión o un momento de calma. Aquellos a quienes da vida el poeta tienen mil emociones de terror y alegría, de valor y desesperación, de placer y sufrimiento. Las sensaciones van y vienen en alegre o triste desfile y los años pasan, alados o con pies de plomo, ante sus ojos. Tienen su juventud y su edad viril, son niños y envejecen. Para santa Helena amanece siempre, tal como la vio el Veronese al lado de la ventana. En el tranquilo aire matutino, los ángeles le muestran el símbolo del dolor divino. La fresca brisa de la mañana le alza el velo dorado de la frente. En la colina cercana a Florencia donde se tumban los enamorados del Giorgione, siempre es el solsticio de mediodía, un mediodía que ha languidecido tanto bajo los soles estivales que la esbelta joven desnuda apenas puede meter en la cisterna de mármol la límpida burbuja de vidrio y los largos dedos del laudista no descansan ociosos sobre las cuerdas. Siempre atardece para las ninfas danzantes que Corot liberó entre los álamos plateados de Francia. Esas figuras frágiles y diáfanas, cuyos pies trémulos parecen no rozar la hierba humedecida de rocío, se mueven en un eterno crepúsculo. En cambio quienes transitan por

la epopeya, el teatro o la novela, ven crecer y menguar la luna con el laborioso transcurso de los meses, contemplan la noche desde la estrella vespertina a la matutina, y ven cambiar el día con su oro y sus sombras desde el amanecer hasta la puesta de sol. Para ellos, como para nosotros, las flores florecen y se marchitan, y la Tierra, esa diosa de verdes trenzas como la llama Coleridge, cambia de vestido para complacerles. La estatua se concentra en un momento de perfección. La imagen pintada en el lienzo carece del menor elemento espiritual de cambio o crecimiento. Si lo ignoran todo de la muerte, es porque apenas saben nada de la vida, pues los secretos de la vida y la muerte pertenecen solo a aquellos que se ven afectados por el paso del tiempo, y que poseen no solo el presente sino el futuro y pueden alzarse o caer de un pasado de gloria o deshonra. Solo la literatura puede reproducir verdaderamente el movimiento, ese problema de las artes visuales. Es la literatura la que nos muestra la agitación del cuerpo y la turbación del alma.

ERNEST: Sí, entiendo a lo que te refieres. Pero, sin duda, cuanto más alto sitúes al artista creativo, menos importancia tendrá el crítico.

GILBERT: ¿Por qué?

ERNEST: Porque todo lo que puede ofrecer es un eco de una música compleja, una sombra de una forma bien trazada. Sin duda es posible que, tal como afirmas, la vida sea un caos; que el martirio sea mezquino y el heroísmo innoble, y que la función de la literatura sea crear, a partir de la materia prima de la vida real, un mundo nuevo más maravilloso, duradero y auténtico que el que contemplan nuestros ojos, a través del cual las naturalezas vulgares aspiren a conseguir la perfección. Pero es evidente que, si este mundo nuevo se ha construido gracias al toque y el espíritu de un gran artista, será tan completo y perfecto que al crítico no le quedará nada por hacer. Ahora entiendo, y estoy dispuesto a admitirlo sin tapujos, que es más difícil hablar de algo que hacerlo. Pero me parece que esa máxima tan lógica y sensata, que resulta extremadamente tranquilizadora y que deberían adoptar todas las academias literarias del mundo, se refiere solo a las relaciones existentes entre el arte y la vida, y no a las que pueda haber entre el arte y la crítica.

GILBERT: Pero es que la crítica es, en sí misma, un arte. E, igual que la creación artística implica la intervención de la facultad crítica y no puede existir sin ella, la crítica también es creativa en el sentido más elevado de la palabra. La crítica es, de hecho, tanto creativa como independiente.

ERNEST: ¿Independiente?

GILBERT: Sí, independiente. La crítica ya no debe juzgarse por un vulgar patrón de imitación o semejanza, como tampoco puede juzgarse así la obra del poeta o el escultor. El crítico ocupa el mismo lugar con respecto a la obra de arte que el artista con respecto al mundo visible de la forma y el color, o el

invisible de la pasión y el pensamiento. Ni siquiera requiere para la perfección de su arte recurrir a los mejores materiales. Cualquier cosa puede servir a su propósito. E igual que los amores sórdidos y sentimentales de la estúpida mujer de un médico de provincias en el pueblucho de Yonville-l'Abbay, cerca de Ruán, sirvieron a Gustave Flaubert para crear un clásico y una obra maestra de estilo, partiendo de cuestiones de poca o ninguna importancia, como los cuadros expuestos este o cualquier otro año en la Royal Academy, los poemas del señor Lewis Morris, las novelas del señor Ohnet o las obras de teatro del señor Henry Arthur Jones, el verdadero crítico puede, si opta por dedicar o malgastar en ellas su facultad de contemplación, producir una obra impecable desde el punto de vista de la belleza y el instinto y llena de sutileza desde el punto de vista intelectual. ¿Por qué no? El aburrimiento siempre ha sido una tentación irresistible para la inteligencia, y la estupidez es la constante Bestia Trionfante que tienta a la sabiduría a salir de su cueva. Para un artista tan creativo como el crítico ¿qué importancia tiene el asunto que trate? Ni más ni menos que la misma que para el novelista y el pintor. Al igual que ellos puede encontrar la inspiración en cualquier parte. La piedra de toque será el tratamiento que le dé. No hay nada que no posea sugestión y atractivo.

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

GILBERT: ¿Y por qué no iba a serlo? Trabaja con materiales y les da una forma nueva y placentera. ¿En qué se diferencia en eso de la poesía? De hecho, diría que la crítica es una creación dentro de una creación. Pues, igual que los grandes artistas, desde Homero y Esquilo hasta Shakespeare y Keats, no se inspiraron directamente en la vida, sino que recurrieron al mito y las leyendas y narraciones antiguas, el crítico trata con materiales que, por así decirlo, otros han purificado para él y a los que ya se han añadido color y forma imaginativos. Es más, diría que la crítica más elevada, al ser la forma más pura de impresión personal, es en cierto sentido más creativa que la creación, pues guarda menos relación con un patrón exterior y es, de hecho, su propia razón de existencia, y, como dirían los griegos, un fin en sí y para sí misma. Ciertamente no se ve entorpecida por las trabas de la verosimilitud. Ni la afectan las innobles consideraciones de la probabilidad, esa cobarde concesión a las tediosas repeticiones de la vida pública o doméstica. Se puede apelar a los hechos desde la ficción, pero no desde el alma.

ERNEST: ¿Desde el alma?

GILBERT: Sí, desde el alma. En eso consiste la crítica más elevada, en el registro de la propia alma. Es más fascinante que la historia, pues se refiere solo a uno mismo. Es más placentera que la filosofía, pues el tema del que se ocupa es concreto y no abstracto, es real y no vago. Es la única forma civilizada de autobiografía, pues trata no de los acontecimientos, sino de los pensamientos de la propia vida, y no de los accidentes físicos impuestos por

las circunstancias, sino de los estados de ánimo espirituales y las pasiones imaginativas de la inteligencia. Siempre me ha divertido esa tonta vanidad de los escritores y artistas de nuestro tiempo que parecen imaginar que la función primordial del crítico es parlotear sobre sus obras de segunda categoría. Lo mejor que puede decirse de la mayor parte del arte creativo moderno es que es un poco menos vulgar que la realidad, por eso el crítico, con su fino sentido de la distinción y su instinto por el refinamiento delicado, preferirá mirar en el espejo plateado u observar a través del velo entretejido y apartará los ojos del caos y el clamor de la vida real, aunque el espejo esté empañado o el velo rasgado. Su único objetivo es relatar sus propias impresiones. Es para él para quien se pintan los cuadros, se escriben los libros y se da forma al mármol.

ERNEST: Me parece haber oído otra teoría sobre la crítica.

GILBERT: Sí, alguien cuyo refinado recuerdo reverenciamos todos, que encandiló con su música a Proserpina y le hizo abandonar la campiña siciliana para que sus pies blancos agitaran, y no en vano, las primulas de Cumnor, dijo que el verdadero objetivo de la crítica es ver el objeto como es en realidad. Pero es un error gravísimo y no reconoce la forma más perfecta de la crítica que, en esencia, es puramente subjetiva y busca revelar su propio secreto y no uno ajeno. Pues la crítica más elevada trata del arte no como algo expresivo sino puramente emocional.

ERNEST: ¿Y es así en realidad?

GILBERT: Por supuesto. ¿Qué más da si las opiniones del señor Ruskin sobre Turner son acertadas o no? Su prosa majestuosa y poderosa, tan ferviente y apasionada en su noble elocuencia, tan rica en su elaborada música sinfónica, tan decidida y segura de sí misma en la sutil elección de cada palabra y epíteto, es al menos una obra de arte tan grande como cualquiera de los maravillosos atardeceres que amarillean o se deshacen en los marcos podridos de los museos ingleses; y más aún, se siente uno tentado de pensar a veces, no solo porque su belleza es más duradera, sino porque es más evocadora, y porque el alma dialoga con el alma en esas líneas de larga cadencia, no solo a través de la forma y el color, aunque también lo haga a través de ellos, y de una forma plena y sin fallos, sino mediante una elocuencia intelectual y emocional, con elevadas pasiones y aún más elevados pensamientos, con una perspicacia imaginativa y un objetivo poético; mayor, al cabo, porque la literatura es la mayor de las artes. ¿Qué importancia tiene que el señor Pater haya puesto en el retrato de la Mona Lisa algo con lo que jamás soñó Leonardo? Puede que el pintor fuese meramente el esclavo de una arcaica sonrisa, como muchos han imaginado, pero cada vez que recorro las frescas galerías del Louvre y me planto ante esa extraña figura «sentada en su asiento de mármol en un círculo de rocas fantásticas como si la iluminara una tenue luz submarina», murmuro para mis adentros: «Es más antigua que esas

rocas entre las que se encuentra; como el vampiro, ha muerto muchas veces y ha aprendido los secretos de la tumba; se ha sumergido en mares profundos y conserva en torno a sí la débil luz de esos lugares; ha comerciado con extrañas telas con mercaderes orientales; y, como Leda, ha sido madre de Helena de Troya, y, como santa Ana, la madre de María; y todo eso ha sido para ella como el sonido de la lira y la flauta, y vive solo en la delicadeza con que ha moldeado los cambiantes rasgos y en el tono de los párpados y las manos». Y le digo a mi amigo: «La presencia que tan extrañamente se alzó junto a las aguas expresa lo que ha llegado a desear el hombre en un millar de años», y él me responde: «En su cabeza se “concentra hasta el último confín del mundo” y sus párpados están un poco cansados».

Y así el cuadro se vuelve para nosotros más maravilloso de lo que es en realidad, y nos revela un secreto del que, de hecho, nada sabe, y la música de la prosa mística suena tan dulce en nuestros oídos como la música del flautista que prestó a los labios de la Gioconda esas curvas sutiles y venenosas. ¿Quieres saber qué habría respondido Leonardo a cualquiera que le hubiese dicho de su cuadro que «en él se habían grabado y modelado todos los pensamientos y vivencias del mundo capaces de refinar y dar expresión a la forma externa, la animalidad griega, la lujuria de Roma, el ensueño de la Edad Media, con su ambición espiritual y su amor imaginativo, el regreso del paganismo y los pecados de los Borgia»? Probablemente que no había pensado en nada de eso, sino que se había limitado a considerar la disposición de ciertas líneas y volúmenes y una nueva y curiosa armonía de color entre azules y verdes. Por eso mismo la crítica de la que te hablo es la más elevada. Aborda la obra de arte solo como un punto de partida para una nueva creación. No se limita —supongámoslo al menos por un momento— a descubrir la verdadera intención del artista y a aceptarla como definitiva. Y no le falta razón, pues el significado de cualquier cosa bella creada está al menos tanto en el alma de quien la contempla como en el alma de quien la creó. E incluso es más bien el que la contempla quien le aporta un millar de significados, quien hace que nos parezca maravillosa y quien la coloca en una nueva relación con la época, de manera que se convierte en una porción vital de nuestra vida, y en un símbolo de aquello por lo que rezamos o tal vez de aquello que tememos que pueda concedérsenos en respuesta a nuestros rezos. Cuanto más lo considero, Ernest, con más claridad veo que la belleza de las artes visibles es, como la de la música, ante todo emocional, y que puede echarse a perder, como ocurre a menudo, por un exceso de intención intelectual por parte del artista. Pues, una vez terminada, la obra adquiere, por así decirlo, una vida independiente, y puede expresar algo muy distinto de lo que le habían encargado que dijera. A veces, cuando escucho la obertura de Tannhäuser, me parece ver realmente a ese apuesto caballero pisando la hierba esmaltada de flores y oír la voz de Venus que le llama desde la gruta en la montaña. Pero en

otras ocasiones me dice un millar de cosas diferentes, sobre mí, y sobre mi vida, o sobre la vida de otros a los que uno ha querido y se ha cansado de querer, o de las pasiones que el hombre ha conocido, o de las que no ha conocido y ha buscado con ahínco. Esta noche puede llenarnos de ese ἔρωρ τῶν ἀδυνάτων, ese Amour de l'Impossible que se abate como una locura sobre muchos que creen estar seguros y a salvo y hace que enfermen de pronto con el veneno del deseo ilimitado, y que, en la persecución infinita de lo inalcanzable, desfallezcan, tropiecen y languidezcan. Mañana, como la música de la que nos hablan Platón y Aristóteles, la noble música dórica de los griegos, puede ejercer el oficio de médico y proporcionarnos un analgésico contra el dolor, y sanar el espíritu herido y «hacer que el alma armonice con todas las cosas justas». Y, lo que es cierto de la música, también lo es de las demás artes. La belleza tiene tantos significados como estados de ánimo tiene el hombre. La belleza es el símbolo de los símbolos. La belleza lo revela todo porque no expresa nada. Cuando se revela, nos muestra el mundo entero con todo su colorido.

ERNEST: Pero ¿una obra así es verdaderamente crítica?

GILBERT: Es la más elevada, pues no solo se ocupa de la obra de arte individual, sino de la propia belleza y completa con toda clase de maravillas una forma que el artista puede haber dejado vacía, o no haber comprendido, o no haber comprendido del todo.

ERNEST: De manera que, según dices, la crítica más elevada es más creativa que la creación, y el objetivo primordial del crítico es ver el objeto tal como no es, ¿no es así?

GILBERT: Sí, esa es mi teoría. La obra de arte se limita a sugerirle al crítico una obra propia y personal que no tiene por qué guardar necesariamente ningún parecido con lo que critica. La principal característica de cualquier forma bella es que uno puede verter en ella cuanto desee y ver en ella todo lo que quiera ver; y la belleza, que proporciona a la creación su elemento estético y universal, hace que el crítico sea creador a su vez, y le susurra miles de cosas que no se le pasaron por la imaginación a quien talló la estatua, pintó el panel o pulió la gema.

A veces, quienes no entienden la naturaleza de la crítica más elevada ni el encanto del arte superior afirman que los cuadros sobre los que prefiere escribir el crítico son los pertenecientes al anecdotario de la pintura, que reproducen escenas tomadas de la literatura o de la historia. Pero no es así. De hecho, esos cuadros son demasiado inteligibles. Podemos incluirlos en el mismo género que las ilustraciones y fracasan incluso desde ese punto de vista, pues en lugar de despertar la imaginación le ponen límites bien definidos. Y es que, como he dicho antes, el dominio del pintor y el del poeta

son diferentes. A este último le corresponde la vida en su absoluta totalidad; no solo la que se ve, sino la que se oye; no solo la gracia momentánea de la forma o la alegría transitoria del color, sino toda la esfera del sentimiento, el ciclo perfecto del pensamiento. El pintor está tan limitado que solo a través de la máscara del cuerpo puede mostrarnos el misterio del alma; solo mediante las imágenes convencionales puede tratar las ideas; solo a través de sus equivalentes físicos puede abordar la psicología. ¡Y con qué torpeza nos pide que tomemos el turbante rasgado del moro por la noble cólera de Otelo, o a un viejo decrepito en plena tormenta por la terrible locura de Lear! Sin embargo, da la impresión de que nada puede detenerle. Nuestros pintores ingleses más ancianos dilapidan su malévola existencia predicando la supremacía de los poetas, echando a perder sus cuadros con un tratamiento torpe y esforzándose por reproducir, con el medio visible del color, la maravilla de lo invisible, el esplendor de lo que no se ve. La consecuencia es que sus cuadros son insufriblemente aburridos. Han degradado las artes invisibles hasta hacerlas obvias, y lo obvio carece por completo de interés. No digo que el poeta y el pintor no puedan tratar el mismo asunto. Siempre lo han hecho y siempre lo harán. Pero, así como el poeta puede optar entre ser pictórico o no serlo, al pintor no le queda otro remedio porque está limitado, no por lo que ve en la naturaleza, sino por lo que puede mostrarse en un lienzo.

Por eso, mi querido Ernest, ese tipo de cuadros no fascinarán verdaderamente al crítico. Se apartará de ellos para fijarse en obras que le hagan pensar y soñar y se encaprichará de aquellas que posean la sutil cualidad de la sugerencia y parezcan decirle que incluso de ellas es posible escapar a un mundo más vasto. A veces se afirma que la tragedia de la vida del artista es que no puede hacer realidad su ideal. Pero la verdadera tragedia que extravía los pasos del artista es que su ideal se haga realidad de manera demasiado absoluta. Pues, al hacer realidad el ideal, se le despoja de su asombro y de su misterio, y pasa a ser un mero punto de partida para otro ideal diferente. Por eso la música es el arte perfecto, porque jamás puede revelar su secreto. Y esa es también la explicación del valor de las limitaciones en el arte. El escultor renuncia alegremente al color imitativo, y el pintor a las verdaderas dimensiones de la forma, porque así evitan una representación demasiado definida de lo real y caer en la mera imitación, y en una realización demasiado definida del ideal, que sería puramente intelectual. El arte se completa en la belleza precisamente porque es incompleto y se dirige no a la capacidad de reconocimiento ni a la facultad de la razón, sino solo al sentido estético, que, aunque acepta a ambas cosas como fases de la aprehensión, las subordina a la pura impresión sintética de la obra de arte como un todo, toma cualquier elemento emocional ajeno a ella que pueda poseer y aprovecha su propia complejidad como medio para añadir una unidad más variada a la impresión definitiva. Entenderás ahora por qué el crítico estético rechaza las formas más

evidentes de arte, que solo tienen una cosa que decir y que, una vez dicha, se quedan mudos y estériles, y busca otras formas que sugieran ensoñaciones y estados de ánimo, cuya belleza imaginativa haga ciertas todas las interpretaciones e impida que ninguna sea definitiva. Sin duda, la obra creativa del crítico guardará algún parecido con la obra que le ha inspirado, aunque no como el que se da entre la naturaleza y el espejo que supuestamente le ofrece el pintor de paisajes o personas, sino el que vemos entre la naturaleza y la obra del artista decorativo. Igual que en las alfombras persas no hay una sola flor pero nos parece ver tulipanes y rosas floridas aunque no estén reproducidas con líneas visibles; igual que vemos un eco de la perla y la púrpura de la concha marina en la iglesia de San Marcos en Venecia; igual que el techo abovedado de la maravillosa capilla de Rávena resplandece con el oro, el verde y el zafiro de la cola del pavo real, aunque los pájaros de Juno no vuelen en ella; el crítico reproduce la obra que critica de un modo que nunca es imitativo, su encanto radica en parte en esa renuncia al parecido, nos muestra así no solo el significado, sino también el misterio de la belleza y, al transformar todas las artes en literatura, resuelve de una vez para siempre el problema de la unidad del arte.

Pero veo que es hora de cenar. Cuando hayamos dado cuenta del Chambertin y de unos escribanos hortelanos, pasaremos a la cuestión del crítico considerado como intérprete.

ERNEST: ¡Ah! Conque admites que a veces se permite al crítico ver las cosas tal como son en realidad.

GILBERT: No estoy tan seguro. Puede que lo admita después de cenar. La cena ejerce una sutil influencia.

## Segunda parte

con algunas observaciones sobre la importancia  
de discutirlo todo

ERNEST: Los escribanos hortelanos estaban deliciosos y el Chambertin era perfecto, volvamos al punto donde dejamos la discusión.

GILBERT: ¡Ah! No. La conversación debería versar sobre cualquier cosa, pero sin concentrarse en nada. Hablemos de La indignación moral, sus causas y su cura, cuestión acerca de la que estoy pensando en escribir alguna cosa; o sobre La supervivencia de Tersites tal como se revela en los periódicos satíricos ingleses; o de cualquier otro asunto que se nos ocurra.

ERNEST: No; quiero hablar de la crítica y de los críticos. Has dicho que la crítica más elevada considera el arte no como algo expresivo, sino puramente emocional, y que es tan creativa como independiente, que es, de hecho, un arte en sí mismo y que tiene la misma relación con el trabajo creativo que este con el mundo visible de la forma y el color, o con el invisible de la pasión y el pensamiento. Pues bien, dime ahora, ¿no será a veces el crítico un verdadero intérprete?

GILBERT: Sí; lo será siempre que quiera. Puede pasar de su impresión sintética de la obra de arte en su conjunto, a un análisis o exposición de la obra en sí misma, y en esa esfera más baja, pues eso es lo que me parece, hay muchas cosas buenas que hacer y que decir. Sin embargo, su objeto no siempre será explicar la obra de arte. Puede más bien tratar de ahondar su misterio, alzar en torno a él, y a su creador, esa neblina de asombro que aprecian tanto los dioses como los devotos. La gente normal se siente «muy a gusto en Sión». Cree ir del brazo de los poetas y tiene una elocuente e ignorante manera de decir: «¿Por qué vamos a leer lo que se ha escrito sobre Shakespeare y Milton? Podemos leer sus obras y sus poemas. Con eso basta». Pero, como dijo una vez el difunto rector de Lincoln College, la apreciación de Milton es fruto de una erudición consumada. Y quien quiera entender de verdad a Shakespeare debe entender su relación con el Renacimiento y la Reforma, con la época isabelina y la de Jacobo; debe estar familiarizado con la historia de la lucha por la supremacía entre las viejas formas clásicas y el nuevo espíritu romántico, entre la escuela de Sydney, Daniel y Jonson, y la escuela de Marlowe y el más grande de los hijos de este; debe conocer los materiales que Shakespeare tenía a su disposición, el método con que los utilizó y las condiciones de la representación teatral en los siglos XVI y XVII, sus limitaciones y la libertad que ofrecían, y la crítica literaria en época de Shakespeare, sus objetivos, modos y cánones; debe estudiar la evolución de la lengua inglesa, y el verso blanco o rimado en sus diversas formas; debe estudiar el teatro griego y la relación entre el arte del creador del Agamenón y el arte del creador de Macbeth; en una palabra, debe poder 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 una esfinge enigmática, cuyo frívolo secreto solo pueda descubrir y revelar alguien con los pies lla gados que ignora su propio nombre. Más bien, considerará el arte como una diosa cuyo misterio él está llamado a aumentar y cuya majestuosidad tiene el privilegio de magnificar ante sus semejantes.

Entonces, Ernest, será cuando ocurra eso tan extraño. El crítico será ciertamente un intérprete, pero no en el sentido de quien repite de forma distinta un mensaje que alguien ha puesto en sus labios. Pues, igual que el arte de un país solo adquiere esa vida individual e independiente que llamamos

nacionalidad gracias al contacto con el arte de otras naciones, por una curiosa inversión, el crítico solo puede interpretar la personalidad y la obra de otros acentuando su propia personalidad y, cuanto más intervenga ésta en su interpretación, tanto más real, satisfactoria, convincente y auténtica será dicha interpretación.

ERNEST: Yo hubiera dicho que la personalidad sería un elemento perturbador.

GILBERT: No; es un elemento revelador. Si quieres entender a los demás, debes acentuar tu propia individualidad.

ERNEST: ¿Con qué resultado?

GILBERT: Te lo diré, aunque tal vez sea mejor explicártelo con ejemplos concretos. Tengo para mí que, aunque el crítico literario sea quien, por descontado, abarca un rango más vasto, posee una visión más amplia y dispone de materiales más nobles, todas las artes tienen, por así decirlo, asignado su crítico. El actor es un crítico teatral. Muestra la obra del poeta bajo condiciones nuevas mediante un método que le es propio. Parte de la palabra escrita y convierte la acción, la voz y la gestualidad en los medios de revelación. El cantante, o el intérprete de laúd o viola es el crítico musical. El grabador de un cuadro despoja a la pintura de sus bellos colores, pero nos muestra, mediante el uso de un material nuevo, la verdadera calidad del color, sus tonos y valores, y las relaciones entre los volúmenes, y así, a su manera, es un crítico, pues el crítico es quien nos muestra una obra de arte en una forma diferente a la de la propia obra, y la utilización de un material nuevo es un elemento tan propio de la crítica como creativo. La escultura también tiene su crítico, que puede ser alguien que se dedique a pulir piedras preciosas, como ocurría en época de los griegos, o un pintor como Mantegna, que buscaba reproducir en el lienzo la belleza de la línea plástica y la dignidad sinfónica y procesional del bajorrelieve. Y en el caso de todos esos críticos artísticos creativos es evidente que la personalidad es totalmente esencial para cualquier verdadera interpretación. Cuando Rubinstein interpreta para nosotros la Sonata appasionata de Beethoven, no solo nos da a Beethoven, sino también a sí mismo, y por esa misma razón nos da un Beethoven completo, un Beethoven reinterpretado por una naturaleza rica y artística, vivificado gracias a una personalidad nueva e intensa. Cuando un gran actor interpreta a Shakespeare nos encontramos ante la misma situación: su propia individualidad se convierte en parte vital de la interpretación. La gente se queja a veces de que los actores nos ofrecen su propio Hamlet y no el de Shakespeare, y lamento tener que decir que esa falacia (pues de eso se trata) la repite ese elegante y delicioso escritor que últimamente ha abandonado la confusión de la literatura por la paz de la Cámara de los Comunes; me refiero al autor de *Obiter dicta*. De hecho, no hay un Hamlet de Shakespeare. Aunque Hamlet posea algo de la

claridad de una obra de arte, también tiene toda la oscuridad propia de la vida. Hay tantos Hamlets como melancolías.

ERNEST: ¿Tantos Hamlets como melancolías?

GILBERT: Sí, y puesto que el arte surge de la personalidad, solo a ella puede revelarse, y del encuentro de las dos cosas surge la verdadera crítica interpretativa.

ERNEST: Entonces el crítico, considerado intérprete, ¿dará tanto como recibe y prestará tanto como pide?

GILBERT: Siempre nos mostrará la obra de arte en una nueva relación con nuestro tiempo. Siempre nos recordará que las grandes obras de arte son cosas vivas y que, de hecho, son las únicas cosas vivas. Tanto es así, que estoy convencido de que, a medida que progresa la civilización y nos volvamos más y más organizados, los espíritus elegidos de cada época, los espíritus críticos y cultivados, se interesarán cada vez menos por la vida real e intentarán extraer sus impresiones de lo que haya tocado el arte. Desde el punto de vista formal, la vida es muy defectuosa. Sus catástrofes ocurren de manera equivocada y a la gente equivocada. Sus comedias tienen un horror grotesco y sus tragedias dan la impresión de culminar en farsa. Cuando uno se le acerca siempre sale malparado. Las cosas o no duran lo suficiente o duran demasiado.

ERNEST: ¡Pobre vida! ¡Pobre vida humana! ¿Ni siquiera te conmueven esas lágrimas que el poeta romano dice que son parte de su esencia?

GILBERT: Temo que me conmuevan demasiado. Cuando uno repasa una vida tan intensa en sus emociones y con momentos tan fervientes de éxtasis y alegría, todo parece un sueño y una ilusión. ¿Qué es lo irreal sino pasiones que nos quemaron como fuego? ¿Qué es lo increíble sino lo que uno ha creído? ¿Qué es lo improbable sino lo que uno ha hecho? No, Ernest, la vida nos engaña con sombras como un maestro de marionetas. Le pedimos placer y nos lo da, pero con un acompañamiento de amargura y decepción. Topamos con un noble pesar que creemos que prestará la purpúrea dignidad de la tragedia a nuestros días, pero pasa de largo y otras cosas menos nobles ocupan su lugar, y una mañana gris y ventosa, o una tarde plateada y silenciosa, nos vemos mirando con insensible asombro, o un corazón de piedra, la trenza de cabello dorado, que en otro tiempo adoramos y besamos con locura.

ERNEST: ¿Así que la vida es un fracaso?

GILBERT: Desde el punto de vista artístico, sin duda. Y lo que hace que lo sea es lo que presta a la vida su sórdida seguridad, el hecho de que uno no pueda repetir nunca la misma emoción. ¡Qué diferencia con el mundo del arte! En el estante que hay a tus espaldas tienes la Divina Comedia, y sé que, si abro el libro por una página determinada, sentiré un profundo odio por alguien que

nunca me ha ofendido o un gran amor por alguien a quien jamás veré. No hay estado de ánimo o pasión que el arte no pueda proporcionarnos, y quienes hemos descubierto su secreto podemos prever de antemano cuáles habrán de ser nuestras vivencias. Podemos elegir el día y la hora. Podemos decir: «Mañana, al amanecer, caminaremos con el solemne Virgilio por el valle de las sombras de la muerte», y hete aquí que el alba nos sorprende en el oscuro bosque con el de Mantua a nuestra vera. Atravesamos las puertas con el lema fatídico para la esperanza y con pesar o alegría contemplamos el horror del otro mundo. Vemos pasar a los hipócritas, con las caras pintadas y sus cogullas de plomo dorado. Entre el viento incesante que los empuja, nos miran los concupiscentes, y vemos a los herejes desgarrar sus carnes y a los glotones fustigados por la lluvia. Rompemos las ramas secas del árbol del bosque de las arpías, y de cada rama oscura y ponzoñosa mana sangre roja y surgen amargos gritos. Ulises nos habla por un cuerno de fuego y cuando el gran gibelino se levanta de su sepulcro en llamas, compartimos por un instante el orgullo que triunfa sobre el tormento de su lecho. A través del aire oscuro y purpúreo vuelan quienes han mancillado el mundo con la belleza de su pecado, y en el pozo de una enfermedad detestable, hidrópico y con el cuerpo hinchado como un laúd monstruoso, yace Adamo di Brescia, el acuñador de moneda falsa. Nos pide que prestemos oídos a su desgracia; nos detenemos y con los labios secos y entreabiertos nos cuenta que día y noche sueña con los arroyos de agua cristalina que recorren las verdes colinas casentinas. Sinón, el falso griego de Troya, se burla de él. Le golpea en la cara y se ponen a pelear. Nos fascina su desdicha y nos quedamos allí hasta que Virgilio nos regaña y nos conduce a la ciudad almenada por gigantes donde el gran Nemrod hace sonar su trompa. Cosas terribles nos esperan, y vamos a su encuentro con el corazón y la ropa del Dante. Atravesamos las marismas de la Estigia, y Argenti nada hasta la barca entre las olas viscosas. Nos llama y lo apartamos. Nos alegra oír sus gritos agónicos y Virgilio alaba la amargura de nuestro desprecio. Hollamos el frío cristal del Cocito, donde están sumergidos los traidores como pajas en un vaso. Nuestro pie golpea la cabeza de Bocca. Se niega a decirnos su nombre y le arrancamos el cabello a puñados del cráneo vociferante. Alberico nos ruega que rompamos el hielo que cubre su cara para que pueda llorar un poco. Se lo prometemos y cuando termina de contarnos su triste historia faltamos a nuestra palabra y nos alejamos convencidos de que semejante crueldad es una cortesía, pues ¿qué hay más vil que apiadarse de quien Dios ha condenado? Entre las mandíbulas de Lucifer vemos al hombre que vendió a Cristo y también a quienes asesinaron a César. Temblorosos, seguimos adelante para volver a contemplar las estrellas.

En el purgatorio el aire es más libre y la montaña sagrada se alza hacia la pura luz del día. Hay paz para nosotros y para quienes han de pasar allí una temporada, aunque, pálida por el veneno de Maremma, pase ante nosotros

Madonna Pia, y también Ismena, con el pesar de la tierra todavía tras ella. Alma tras alma, compartimos algún arrepentimiento o alguna alegría. Aquel a quien el luto de su viuda enseñó a beber el dulce ajeno del dolor, nos cuenta la historia de los rezos de Nella en su lecho solitario, y de boca de Buonconte aprendemos que una sola lágrima puede salvar de su enemigo a un pecador agonizante. Sordello, el noble y desdeñoso lombardo, nos mira desde lejos como un león acostado. Cuando descubre que Virgilio es ciudadano de Mantua, le salta al cuello y, cuando se entera de que es el cantor de Roma, cae a sus pies. En ese valle cuyas flores y hierbas son más bellas que el sándalo y las esmeraldas hendidas, y más luminosas que la plata, cantan los que fueron reyes del mundo, pero los labios de Rodolfo de Habsburgo no siguen la música, Felipe de Francia se da golpes en el pecho y Enrique de Inglaterra se sienta a un lado. Seguimos adelante por las maravillosas escaleras y las estrellas se vuelven más grandes que de costumbre, el canto de los reyes se apaga y por fin llegamos a los siete árboles de oro y al jardín del Paraíso terrenal. En un carruaje tirado por grifos aparece una mujer cuya frente está ceñida de hojas de olivo, lleva un velo blanco, un manto verde y una túnica que parece de fuego. La antigua llama se enciende en nuestro pecho. El pulso se nos acelera de forma terrible. La reconocemos. Es Beatriz, la mujer a quien hemos adorado. El hielo que congelaba nuestro corazón se derrite. Lágrimas de angustia brotan de nuestros ojos y humillamos la frente contra el suelo porque nos sabemos pecadores. Después de hacer penitencia, nos purificamos, bebemos de la fuente del Leteo, nos bañamos en la fuente de Eunoe y la dueña de nuestra alma nos conduce al Paraíso celestial. Desde esa perla eterna que es la luna, el rostro de Piccarda Donati se inclina hacia nosotros. Su belleza nos turba un instante y, cuando pasa de largo como arrastrada por la corriente, la miramos con gesto melancólico. El dulce planeta de Venus está lleno de enamorados. Cunizza, la hermana de Ezzelin, la dueña del corazón de Sordello está allí, y Folco, el apasionado cantor de Provenza, que dejó el mundo por su dolor por Azalais, y la prostituta cananea cuya alma fue la primera que redimió Cristo. Joachim de Flora está en el sol, donde Tomás de Aquino narra la historia de san Francisco y Buenaventura la de santo Domingo. Entre los ardientes rubíes de Marte se acerca Cacciaguida. Nos habla de la flecha disparada desde el arco del exilio, de lo salado que sabe el pan ajeno y de lo empinadas que son las escaleras de la casa de un desconocido. En Saturno el alma no canta y ni siquiera la que nos guía se atreve a sonreír. En una escalera de oro se alzan y caen las llamas. Por fin, vemos el desfile de la Rosa Mística. Beatriz fija la mirada en el rostro de Dios para no apartarla jamás. Se nos concede la visión beatífica; conocemos el amor que impulsa el sol y todas las estrellas.

Sí, podemos retrasar la tierra seiscientas vueltas y ser uno con el gran florentino, arrodillarnos ante el mismo altar que él y compartir sus éxtasis y

sus desdenes. Y, si nos cansamos de una época antigua y deseamos habitar en nuestro propio tiempo con todas sus fatigas y pecados, ¿acaso no hay libros capaces de hacernos vivir más en una hora que la vida en veinte penosos años? Ahí al lado tienes un pequeño volumen encuadernado en tafilete verde que ha sido empolvado con nenúfares dorados y suavizado con duro marfil. Es el libro que amó Gautier, la obra maestra de Baudelaire. Ábrelo por el triste madrigal que empieza: «Que m'importe que tu sois sage? / Sois belle! et sois triste!» y te encontrarás adorando la tristeza como nunca has adorado la alegría. Pasa al poema del hombre que se tortura a sí mismo, deja que su música sutil se cuele en tu cerebro y coloree tus pensamientos y, por un instante, te convertirás en quien lo escribió; es más, no será solo por un instante, sino que muchas noches yermas e iluminadas por la luna y muchos días estériles y sin sol habitará en ti una desesperación ajena y la tristeza de otro te corroerá el corazón. Lee el libro entero, deja que le cuente a tu alma uno solo de sus secretos y deseará saber más, se alimentará de miel venenosa, querrá arrepentirse de extraños crímenes de los que no es culpable y expiar terribles placeres que no ha conocido. Y luego, cuando te canses de esas flores del mal, vuelve a las que crecen en el jardín de Perdita, y deja que sus cálices empapados de rocío refresquen tu frente febril, y que su belleza sane y restablezca tu alma; o despierta de su tumba olvidada al dulce sirio, Meleagro, y pide al amante de Heliadora que toque música para ti, pues él también tiene flores en su canción, rojas flores de granado e iris que huelen a mirra, anillados narcisos, jacintos azules, mejoranas y fruncidas margaritas. El aroma de los campos de judías al atardecer era tan de su agrado como el perfume del nardo que crecía en las colinas sirias, del tomillo verde y fresco y de las encantadoras campanillas. Los pies de su amada cuando paseaba por el jardín eran como lirios sobre lirios, sus labios eran más suaves que los pétalos cargados de sueño de las amapolas, más suaves que las violetas e igual de perfumados. El azafrán asomaba como llamas entre la hierba para mirarla. El esbelto narciso recogía para ella la lluvia fresca, y las anémonas olvidaban por su causa los vientos sicilianos que las cortejaban. Y no había azafrán, anémona ni narciso tan hermoso como ella.

Es rara esta transferencia de emociones. Contraemos las mismas enfermedades que los poetas y el rapsoda nos presta su dolor. Los labios muertos tienen cosas que decimos y los corazones caídos en el polvo pueden comunicar su alegría. Corremos a besar la boca sangrante de Fantine y seguimos a Manon Lescaut por el mundo entero. Nuestra es la locura amorosa del tirio y también el horror de Orestes. No hay pasión que no podamos sentir, ni placer que no podamos satisfacer, y podemos escoger el momento de nuestra iniciación y también la hora de nuestra libertad. ¡La vida! ¡La vida! No acudamos a ella para satisfacer nuestra experiencia. Está limitada por las circunstancias, es incoherente en sus formulaciones y carece de esa hermosa

correspondencia entre la forma y el espíritu que es lo único que puede satisfacer al temperamento crítico y artístico. Nos hace pagar un precio demasiado alto por sus mercaderías y compramos el más mezquino de sus secretos a un coste monstruoso e infinito.

ERNEST: Así pues, ¿debemos recurrir al arte para todo?

GILBERT: Para todo. Porque el arte no nos hiere. Las lágrimas que vertemos en una obra de teatro son una de esas emociones estériles y exquisitas que el arte tiene por misión despertar. Lloramos sin estar heridos. Nos afligimos sin amargura. En la vida real del hombre, la tristeza, como dice Spinoza en alguna parte, es un paso hacia una perfección menor. Pero la tristeza que nos inspira el arte es purificadora e iniciática, si se me permite citar una vez más al gran crítico artístico de los griegos. Es a través del arte, y solo a través de él, como podemos alcanzar la perfección, con el arte y solo con él, podemos protegernos de los sórdidos peligros de la existencia real. Y ello se debe no solo al hecho de que no vale la pena hacer nada que podamos imaginar (y todo es imaginable) sino a esa ley tan sutil que determina que las fuerzas emocionales, como las de la esfera física, estén limitadas en su extensión y energía. Podemos sentir hasta cierto punto y no más. ¿Qué importancia pueden tener los placeres con que intente tentarnos la vida, o los dolores con que trate de mutilar y mancillar nuestra alma, si hemos encontrado el verdadero secreto de la alegría en el espectáculo de las vidas de quienes nunca existieron y llorado lágrimas por la muerte de quienes, como Cordelia y la hija de Brabantio, no pueden morir?

ERNEST: Para un momento. Creo que hay algo radicalmente inmoral en lo que llevas dicho.

GILBERT: Todo arte es inmoral.

ERNEST: ¿Todo arte?

GILBERT: Sí, porque el objetivo del arte es la emoción por la emoción, mientras que el de la vida, y el de esa organización práctica de la vida que llamamos sociedad, es la emoción por la acción. La sociedad es el inicio y la base de la moral y existe sencillamente por la concentración de energía humana y para garantizar su propia continuidad; su saludable estabilidad exige, sin duda con razón, que cada uno de los ciudadanos contribuyan con alguna forma de trabajo productivo al bien común y que trabajen fatigosamente para que pueda llevarse a cabo la tarea cotidiana. La sociedad perdona a menudo al criminal, pero nunca al soñador. Las hermosas emociones estériles que el arte inspira en nosotros le son odiosas, y la gente está tan dominada por la tiranía de ese terrible ideal social que a menudo se te acerca con el mayor descaro en las exposiciones privadas y en otros sitios abiertos al público en general y te espeta con voz estentórea: «¿Qué está usted

haciendo?»), cuando la única pregunta que un ser civilizado debiera poder susurrarle a otro debería ser: «¿En qué está usted pensando?». Sin duda, esas personas honradas y radiantes tienen buena intención. Tal vez por eso resulten tan tediosas. Pero alguien debería enseñarles que aunque, para la sociedad, la contemplación sea el peor pecado que un ciudadano puede cometer, desde el punto de vista de la cultura más elevada, se trata de la ocupación propia del hombre.

ERNEST: ¿La contemplación?

GILBERT: La contemplación. Ya te he dicho que era mucho más difícil hablar de algo que hacerlo. Permite que te diga ahora que no hacer nada es lo más difícil de este mundo, lo más difícil y lo más intelectual. Para Platón, con su pasión por la sabiduría, era la forma más noble de energía. Para Aristóteles, con su pasión por el conocimiento, también. Y a eso fue adonde llevó la pasión por la santidad a los santos y místicos de la Edad Media.

ERNEST: ¿Entonces existimos para no hacer nada?

GILBERT: Los elegidos existen para no hacer nada. La acción es limitada y relativa. La visión de quien se sienta cómodamente a observar y de quien anda solo y en sueños es ilimitada y absoluta. Pero nosotros, que hemos nacido al final de esta época maravillosa, somos demasiado cultos y demasiado críticos, demasiado sutiles e inteligentes y estamos demasiado ansiosos de placeres exquisitos para aceptar cualquier especulación acerca de la vida a cambio de la vida misma. Para nosotros la *città divina* es insípida y la *fruitio Dei* carece de sentido. La metafísica no satisface nuestro temperamento y el éxtasis religioso nos parece pasado de moda. El mundo mediante el cual el filósofo académico se convierte en «espectador de todo tiempo y toda existencia» no es en realidad un mundo ideal sino solo un mundo de ideas abstractas. Cuando entramos en él, nos morimos de hambre entre las gélidas matemáticas del pensamiento. Los palacios de la ciudad de Dios no están abiertos para nosotros. Sus puertas están guardadas por la ignorancia y para atravesarlas debemos entregar la parte más divina de nuestra naturaleza. Es suficiente con que nuestros padres creyeran. Ellos han agotado la capacidad de fe de la especie. Su legado es el escepticismo que tanto temían. Si lo hubiesen expresado en palabras no habría sobrevivido en nosotros como pensamiento. No, Ernest, no. No podemos volver al santo. Hay mucho más que aprender del pecador. No podemos regresar al filósofo y el místico extravía nuestros pasos. ¿Quién, como sugiere en alguna parte el señor Pater, cambiaría la curva de un pétalo de rosa por el Ser informe e intangible que tanto valora Platón? ¿Qué se nos da a nosotros la iluminación de Philo, el abismo de Eckhart, la visión de Böhme, o incluso el cielo monstruoso que se reveló a los ojos ciegos de Swedenborg? Ninguna de esas cosas valen lo que el cáliz amarillo de un narciso en el prado, y menos aún que la más vil de las artes visibles; pues,

igual que la naturaleza es la materia debatiéndose por abrirse paso en el espíritu, el arte es el espíritu expresándose bajo las condiciones de la materia, y así, incluso en la más baja de sus manifestaciones, apela tanto a las sensaciones como al alma. Al temperamento estético lo vago siempre le resulta repulsivo. Los griegos eran una nación de artistas, porque carecían del sentido del infinito. Al igual que Aristóteles y que Goethe después de leer a Kant, deseamos lo concreto y nada que no sea concreto puede satisfacernos.

ERNEST: Entonces, ¿qué es lo que propones?

GILBERT: Opino que, con el desarrollo del espíritu crítico, podremos comprender, no solo nuestras propias vidas, sino la vida colectiva de la raza, y hacernos así absolutamente modernos, en el verdadero sentido de la palabra modernidad. Pues aquel para quien el presente es lo único presente nada sabe de la época en que vive. Para comprender el siglo XIX es preciso comprender todos los siglos que le han precedido y que han contribuido a formarlo. Para saber algo sobre uno mismo hay que saberlo todo sobre los demás. No hay estado de ánimo con el que no se pueda simpatizar, ni ningún modo de vida extinguido que no se pueda resucitar. ¿Es esto imposible? No lo creo. Al revelarnos el mecanismo absoluto de cualquier acción, y liberarnos así de la carga autoimpuesta y entorpecedora de la responsabilidad moral, el principio científico de la herencia se ha convertido, por así decirlo, en el garante de la vida contemplativa. Nos ha demostrado que nunca somos menos libres que cuando intentamos actuar. Ha tejido a nuestro alrededor la red del cazador y ha escrito en el muro la profecía de nuestra perdición. No podemos verlo porque está dentro de nosotros. No podemos verlo como no sea en un espejo que refleje el alma. Es Némesis sin su máscara. Es la última de las Parcas y la más terrible. Es el único dios cuyo verdadero nombre conocemos.

Y aun así, aunque en la esfera de la vida práctica y externa haya despojado a la energía de su libertad y a la actividad de su capacidad de elección, en la esfera subjetiva, donde actúa el alma, esa sombra terrible acude ante nosotros cargada de regalos: extraños temperamentos, sutiles susceptibilidades, alocados ardores y gélidas indiferencias, dones complejos y multiformes de pensamientos discrepantes y pasiones contradictorias. No es nuestra vida la que vivimos, sino la de los muertos, y el alma que habita en nuestro interior no es una única entidad espiritual que nos haga individuales y personales, creada para nuestro servicio y que nos haya invadido para alegría nuestra. Es algo que ha estado en lugares temibles y que ha tenido por morada antiguos sepulcros. Ha contraído muchas enfermedades y recuerda extraños pecados. Es más sabia que nosotros, y su sabiduría es amarga. Nos colma de deseos imposibles y nos hace perseguir lo inalcanzable. No obstante, hay una cosa que puede hacer por nosotros, Ernest: puede alejarnos de lugares cuya belleza esté velada por la neblina de la familiaridad, o cuya innoble fealdad y sórdidas aspiraciones

estén echando a perder la perfección de nuestro desarrollo. Puede ayudarnos a dejar atrás la época en que nacimos y pasar a otras épocas sin que nos sintamos como exiliados en ellas. Puede enseñarnos a escapar de nuestra experiencia y comprender las vivencias de otros más grandes que nosotros. El dolor de Leopardi clamando contra la vida se convierte en nuestro dolor. Teócrito toca la flauta y reímos con los labios de la ninfa y el pastor. Huimos de la jauría cubiertos con la piel de lobo de Pierre Vidal, salimos a caballo del pabellón de la reina con la armadura de Lanzarote. Hemos susurrado el secreto de nuestro amor bajo la capucha de Abelardo y convertido en canción nuestra vergüenza bajo el raído ropaje de Villon. Podemos ver el amanecer con los ojos de Shelley, y, cuando vagamos con Endimión, la luna se enamora de nuestra juvenil belleza. Nuestra es la angustia de Atis y nuestras la débil rabia y los nobles pesares del danés. ¿Crees que es la imaginación la que nos permite vivir esas vidas innúmeras? Sí, es la imaginación; y la imaginación es el resultado de la herencia. Es la experiencia de la raza concentrada, ni más ni menos.

ERNEST: Pero ¿cuál es aquí la función del espíritu crítico?

GILBERT: La cultura propiciada por dicha transmisión de experiencias raciales solo puede perfeccionarse mediante el espíritu crítico, y puede decirse que son una misma cosa. ¿Quién sino el verdadero crítico lleva en su interior los sueños, las ideas, y los sentimientos de miles de generaciones, sin que ninguna forma de pensamiento le sea ajena, ni le parezca extraño ningún impulso emocional? ¿Y quién es el verdadero hombre de cultura sino aquel que, con una extremada erudición y un minucioso rechazo, ha conseguido que su instinto sea consciente e inteligente y pueda separar la obra que posee distinción de la que no la tiene, y que, mediante el contacto y la comparación, ha llegado a dominar los secretos de estilo de las distintas escuelas y a comprender sus significados, escuchar sus voces y desarrollar ese espíritu de curiosidad desinteresada que es la verdadera raíz, y la verdadera flor, de la vida intelectual, para conseguir así la claridad intelectual, y, tras aprender «lo mejor que se sabe y piensa en el mundo», vivir (no es exagerado decirlo) en compañía de los inmortales?

Sí, Ernest, lo que el espíritu crítico tiene que ofrecer es la vida contemplativa, la vida cuyo objetivo no es hacer sino ser, y no solo ser, sino llegar a ser. Así viven los dioses: meditando sobre su propia perfección, como nos dice Aristóteles, o, como imaginó Epicuro, contemplando con la mirada impasible del espectador la tragicomedia que han creado en el mundo. Nosotros también podemos ser como ellos y convertirnos, con las emociones adecuadas, en testigos de las variadas escenas que ofrecen el hombre y la naturaleza. Podemos volvernos espirituales al apartarnos de la acción, y llegar a ser perfectos mediante el rechazo de la energía. A menudo he tenido la

impresión de que Browning sentía algo parecido. Shakespeare arroja a Hamlet a la vida activa, y le hace llevar a cabo su misión mediante el esfuerzo. Browning podría habernos dado un Hamlet que habría realizado su misión mediante el pensamiento. Los incidentes y los sucesos le parecían irreales y carentes de sentido. Hizo del alma la protagonista de la tragedia de la vida y consideró la acción el elemento menos dramático de la obra. Para nosotros, en todo caso, la βίος θεωρητικός es el verdadero ideal. Desde la elevada torre del pensamiento podemos observar el mundo. Tranquilo, equilibrado y completo, el crítico estético contempla la vida, y ninguna flecha lanzada al azar puede atravesar las juntas de su armadura. Al menos él está a salvo. Ha descubierto cómo vivir.

¿Es inmoral semejante modo de vida? Sí, todas las artes lo son, a excepción de esas formas más viles de arte didáctico o sensual que buscan impulsar la acción hacia el bien o el mal. Cualquier acción pertenece a la esfera de la ética. El objetivo del arte es solo crear un estado de ánimo. ¿Es poco práctico semejante modo de vida? ¡Ah! Ser poco práctico no es tan fácil como creen los filisteos ignorantes. Qué más quisiera Inglaterra. No hay país en el mundo que esté tan necesitado de gente poco práctica como está el nuestro. Entre nosotros, el pensamiento está degradado por su constante asociación con la práctica. ¿Quiénes de los que pululan entre la confusión y la tensión de la vida real, qué ruidoso político, o reformista alborotador, qué cura estrecho de miras cegado por los sufrimientos de esa parte insignificante de la comunidad a la que ha consagrado su destino puede formarse seriamente una idea desinteresada e intelectual sobre cualquier cosa? Toda profesión implica un prejuicio. La necesidad de hacer carrera obliga a todo el mundo a tomar partido. Vivimos en una era de trabajo excesivo y de muy poca educación; una época en que la gente trabaja tanto que se ha vuelto totalmente estúpida. Y, por implacable que pueda parecer, he de decir que lo tiene bien merecido. La mejor manera de no entender la vida es esforzarse en ser útil.

ERNEST: Bonita doctrina, Gilbert.

GILBERT: No sé si lo es, pero por lo menos tiene la pequeña virtud de ser cierta. El menor de los males del afán de hacer el bien a los demás es que produce una abundante cosecha de mojigatos. El mojigato es una interesante figura de estudio, y aunque, de todas las poses, la del moralista sea la más perniciosa, adoptar una pose ya es algo. Supone el reconocimiento formal de la importancia de estudiar la vida desde un punto de vista definido y razonado. Esa simpatía humanitaria, que lucha con la naturaleza asegurando la supervivencia del fracaso, puede hacer que el hombre de ciencia acabe aborreciendo sus fáciles virtudes. El economista político puede clamar contra ella por poner a los no previsores al mismo nivel que los previsores y privarnos del mayor, por más sórdido, incentivo para la industria. Pero, para el

pensador, el verdadero daño que causa la simpatía emocional es limitar el conocimiento e impedir de ese modo que podamos solucionar un solo problema social. Intentamos posponer la crisis inminente (la revolución inminente, como la llaman mis amigos fabianos) con subsidios y limosnas. El resultado será que, cuando llegue la revolución de la crisis, nos hallará impotentes, porque no sabremos nada. No nos engañemos, Ernest. Inglaterra no será civilizada hasta que Utopía forme parte de sus dominios. A cambio de un lugar tan bello podría renunciar a más de una de sus colonias. Lo que nos hace falta es gente poco práctica que vea más allá del presente y que piense a largo plazo. Quienes intentan dirigir a la gente solo pueden hacerlo siguiendo a la turba. Los caminos de los dioses se preparan con el grito de alguien que clama en el desierto.

Pero tal vez pienses que en la observación por el mero placer de la observación, y en la contemplación por el mero placer de la contemplación, hay algo puramente egoísta. En tal caso, no lo digas. Solo una época egoísta como la nuestra podría consagrar así el sacrificio personal. Solo una época tan codiciosa como esta en la que vivimos, pondría por encima de las más delicadas virtudes intelectuales esas virtudes superficiales y emocionales que constituyen una ventaja práctica e inmediata. Se equivocan también esos filántropos y sentimentales de nuestro tiempo que se pasan el día parloteando sobre nuestro deber con el prójimo, pues el desarrollo de la raza depende del desarrollo del individuo y cuando el cultivo de uno mismo deja de ser el ideal, los niveles intelectuales caen de inmediato y acaban por perderse. Si conoces en una cena a alguien que ha pasado la vida educándose (un espécimen raro en nuestro tiempo, lo reconozco, pero con el que todavía se encuentra uno de vez en cuando) te levantas de la mesa enriquecido y consciente de que, por un instante, un ideal elevado ha rozado y santificado tus días. Pero ¡ay! Mi querido Ernest, qué vivencia tan terrible es sentarse al lado de alguien que se ha pasado la vida tratando de educar a los demás. ¡Qué espantosa es esa ignorancia que es el resultado inevitable de la funesta costumbre de impartir opiniones! ¡Qué limitada es la inteligencia de esa criatura! ¡Cómo nos aburre, y debe de aburrirse a sí misma con sus infinitas reiteraciones y sus repulsivas repeticiones! ¡Qué carente de todo elemento de crecimiento intelectual! ¡En qué círculo vicioso se mueve constantemente!

ERNEST: Hablas con un extraño apasionamiento, Gilbert. ¿Acaso has tenido hace poco esa espantosa vivencia, como tú la llamas?

GILBERT: Muy pocos se libran de ella. La gente dice que el maestro de escuela está de capa caída. Y espero de todo corazón que así sea. Pero el arquetipo del que, al fin y al cabo, no es más que un ejemplo, y sin duda el menos importante, me parece estar dominando nuestra vida; e igual que el filántropo es un incordio en la esfera ética, el incordio en la esfera intelectual

es quien está tan ocupado en instruir a los demás que no ha tenido tiempo de instruirse a sí mismo. No, Ernest, el cultivo de uno mismo es el verdadero ideal del hombre. Goethe lo entendió así, y la deuda que contrajimos con él es mayor que la que tenemos con cualquier otra persona desde la época de los griegos. Los griegos también lo entendieron del mismo modo y han dejado, como legado al pensamiento moderno, la idea de la vida contemplativa y el método crítico, que es el único con el que la vida puede comprenderse de verdad. Eso fue lo que hizo grande el Renacimiento, y nos dio el Humanismo. Es lo único que podría hacer grande nuestra época, pues la verdadera debilidad de Inglaterra radica no en la falta de armamento o de fortificaciones en sus costas, no en la pobreza que repta por las callejas oscuras, ni en la ebriedad que vocifera en tabernas repugnantes, sino en el hecho de que sus ideales son emocionales y no intelectuales.

No niego que el ideal intelectual sea difícil de conseguir, y menos aún que sea, y probablemente continúe siendo muchos años, impopular entre las masas. Es fácil sentir compasión por los que sufren, pero muy difícil simpatizar con quienes piensan. De hecho, la gente común entiende tan poco lo que es verdaderamente el pensamiento que parece convencida de que decir que una teoría es peligrosa, basta para condenarla, cuando esas son precisamente las únicas teorías que tienen verdadero valor intelectual. Una idea que no es peligrosa apenas merece ese nombre.

ERNEST: Gilbert, me desconciertas. Antes has dicho que todo arte es, en esencia inmoral. ¿Pretendes decirme ahora que todo pensamiento es, en esencia, peligroso?

GILBERT: Sí, en la esfera práctica, así es. La seguridad de la sociedad reside en la costumbre y el instinto inconsciente, y la base de la sociedad, como un organismo sano, es la completa ausencia de inteligencia entre sus miembros. La mayoría de la gente es consciente de ello y se pone naturalmente de parte de ese maravilloso sistema que la eleva a la dignidad de máquina, y clama de manera tan airada contra la intrusión de la facultad intelectual en cualquier cuestión referente a la vida, que tengo la tentación de definir al hombre como un animal racional que se enfada siempre que se le pide que actúe de acuerdo con los dictados de la razón. Pero dejemos la esfera práctica y no hablemos más de los malvados filántropos que merecen quedar a merced del sabio de ojos almendrados del río Amarillo, Zhuang Zi, el sabio, que ha demostrado que esos entrometidos dañinos y bienintencionados han destruido la virtud sencilla y espontánea que hay en el hombre. Es un asunto muy aburrido, y estoy deseando volver a la esfera donde la crítica es libre.

ERNEST: ¿La esfera del intelecto?

GILBERT: Sí. Recordarás que he dicho que el crítico era, a su manera, tan

creativo como el artista, cuya obra, de hecho, solo tiene valor si proporciona al crítico una idea para un nuevo modo de pensamiento y sentimiento que pueda llevar a cabo con idéntica, o tal vez mayor, distinción en la forma, y al que, mediante el uso de un nuevo medio de expresión, proporcionará una belleza distinta y más perfecta. En fin, pareces un tanto escéptico a propósito de la teoría. ¿No te habrás ofendido?

ERNEST: En realidad, no se trata de escepticismo, aunque debo admitir que tengo la sensación de que una obra como la que dices que produce el crítico (que indudablemente es creativa) debe ser necesariamente subjetiva, mientras que las grandes obras son siempre objetivas e impersonales.

GILBERT: La diferencia entre una obra objetiva y otra subjetiva es solo externa. Es accidental, no esencial. Toda creación artística es totalmente subjetiva. El propio paisaje que contempló Corot fue, como él dijo, una impresión de su mente; y esas grandes figuras del teatro griego inglés que dan la impresión de tener existencia propia e independiente de la de los poetas que los crearon, son, en último extremo, los propios poetas no como creían ser, sino como creían no ser, y como extrañamente llegaron a ser, aunque solo fuese un momento, gracias a dicha creencia. Y es que no podemos salir de nosotros mismos, ni puede haber en la creación nada que no esté ya en el creador. Es más, diría que, cuanto más objetiva parece ser una creación, más subjetiva es en realidad. Shakespeare podría haberse encontrado a Rosencrantz y Guildenstern en las blancas calles de Londres, o haber visto a los criados de dos casas rivales desafiarse en la plaza pública; pero Hamlet surgió de su alma y Romeo de su pasión. Había elementos en su naturaleza a los que dio forma visible, impulsos que se agitaron con tanta fuerza en su interior que se vio, por así decirlo, forzado a dejarse llevar por su energía, no en el plano más bajo de la vida real, donde se habrían visto entorpecidos y limitados, y por tanto habrían sido imperfectos, sino en el plano imaginativo del arte, donde el amor puede encontrar su plenitud en la muerte, donde uno puede apuñalar al que escucha detrás de una cortina, debatirse en una tumba recién excavada y hacer beber su propio veneno a un rey culpable, o ver entre los destellos de la luna al espíritu de su padre pasando con su armadura de una muralla neblinosa a otra. El carácter limitado de la acción habría dejado a Shakespeare insatisfecho y no le habría permitido expresarse; y precisamente porque no hizo nada ha podido hacerlo todo; precisamente porque no nos habla de sí mismo en sus obras, estas nos lo muestran de manera absoluta y dejan ver su temperamento y su verdadera naturaleza de forma mucho más completa incluso que esos extraños y exquisitos sonetos en los que desnuda de manera cristalina el secreto de su corazón. Sí, la forma objetiva es la más subjetiva. El hombre nunca es sincero cuando interpreta su propio personaje. Dale una máscara y te dirá la verdad.

ERNEST: Entonces el crítico, al estar limitado a la forma subjetiva, no

podrá expresarse de manera plena con tanta facilidad como el artista, que tiene a su disposición las formas impersonales y objetivas.

GILBERT: Eso no es cierto necesariamente, y desde luego no si admite que cualquier forma de crítica es, en su más elevado desarrollo, solo un estado de ánimo, y que nunca somos más sinceros con nosotros mismos que cuando somos inconsecuentes. El crítico artístico, fiel solo al principio de la belleza en todas las cosas, siempre buscará nuevas impresiones y conseguirá de diversas escuelas el secreto de su encanto, tal vez humillándose ante altares extranjeros, o sonriendo, si así lo desea, a dioses nuevos y desconocidos. Lo que los demás llaman pasado tiene, sin duda, mucho que ver con ellos, pero absolutamente nada que ver con él. Quien considera su pasado no merece tener un futuro por delante. Una vez encontramos la forma de expresar un estado de ánimo, deja de interesarnos. Ríete si quieres, pero te aseguro que así es. Ayer era el realismo lo que nos encandilaba. Gracias a él obtuvimos ese *nouveau frisson* que era su principal finalidad. Después de analizarlo, acabó por cansarnos. Al atardecer llegó el Luministe en pintura y el Simboliste en poesía, y el espíritu de la Edad Media, ese espíritu que no pertenece al tiempo sino al temperamento, despertó de pronto en la Rusia herida y nos estremeció por un instante con la terrible fascinación del dolor. Hoy se aplaude a la novela romántica y ya tiemblan las hojas en el valle, y sobre las cimas purpúreas pasa la belleza con pies dorados y esbeltos. Los antiguos modos de creación permanecen, claro. Los artistas imitan a otros o a sí mismos con cansina reiteración. En cambio la crítica siempre sigue adelante y el crítico no deja de desarrollarse.

Y no es que el crítico esté verdaderamente limitado por la forma de expresión subjetiva. Suyos son el método del teatro y el de la epopeya. Puede recurrir al diálogo, como hizo quien puso a conversar a Milton y Marvell sobre la naturaleza de la comedia y la tragedia, o a disertar a Sidney y lord Brooke sobre las cartas, bajo los robles de Penshurst, u optar por la narración, como tanto le gusta hacer al señor Pater, cuyos *Retratos imaginarios* (¿no es ese el título del libro?) nos presentan, bajo la forma de la ficción, algunos refinados y exquisitos ejemplos de crítica, uno sobre el pintor Watteau, otro sobre la filosofía de Spinoza y el último, y en algunos aspectos el más sugestivo, sobre las fuentes de esa *Aufklärung* o ilustración que surgió en Alemania el siglo pasado y a la que tanto debe nuestra cultura. Sin duda, el diálogo, esa maravillosa forma literaria que, de Platón a Luciano, de Luciano a Giordano Bruno y de Bruno al distinguido y antiguo Pagano que tanto le gustaba a Carlyle, han utilizado siempre los críticos creativos del mundo, nunca perderá para el pensador su atractivo como forma de expresión. Gracias a él puede revelarse y ocultarse, dar forma a cualquier capricho y hacer realidad cualquier estado de ánimo. Gracias a él puede exhibir el objeto desde todos los puntos de vista y mostrárnoslo desde diversos ángulos, como hace el escultor, para

conseguir así toda la riqueza y realidad de efecto que se obtiene de esas cuestiones secundarias que sugiere de pronto en su avance la idea principal y que la iluminan de manera más completa, o de esas ideas que se nos ocurren a posteriori y que ayudan a completar el esquema central y le proporcionan el delicado encanto del azar.

ERNEST: Gracias al diálogo puede inventar un antagonista imaginario y convencerlo a voluntad mediante algún argumento absurdo y sofístico.

GILBERT: ¡Ah! Es tan fácil convencer a los demás. Y tan difícil convencerse uno mismo. Para llegar a lo que uno cree en realidad, debemos hablar con labios diferentes a los nuestros. Para conocer la verdad, debemos imaginar millares de falsedades. Pues ¿qué es la verdad? Tratándose de religión, no es más que la opinión que ha sobrevivido. En cuestiones científicas, es solo la última sensación. En las artísticas, nuestro último estado de ánimo. Comprenderás ahora, Ernest, que el crítico tiene a su disposición tantas formas de expresión objetivas como el artista. Ruskin dio a su crítica la forma de una prosa imaginativa y soberbia en sus cambios y contradicciones; Browning optó por el verso blanco e hizo que el pintor y el poeta confesaran su secreto; el señor Renan utiliza el diálogo; el señor Pater la ficción y Rossetti tradujo en musicales sonetos el color de Giorgione y el dibujo de Ingres, y también su propio dibujo y color, intuyendo, con el instinto de quien tenía muchos modos de expresarse, que la literatura es el arte definitivo y que no hay medio mejor y más pleno que el de las palabras.

ERNEST: Bueno, ahora que has dejado claro que el crítico tiene a su disposición todas las formas objetivas, quisiera que me aclararas qué cualidades deberían caracterizar al verdadero crítico.

GILBERT: ¿Cuáles te parece a ti que deberían ser esas cualidades?

ERNEST: Pues diría que, ante todo, debe ser imparcial.

GILBERT: ¡No!, imparcial no. Un crítico no puede ser imparcial en el sentido habitual de la palabra. Sobre lo único que es posible dar una opinión verdaderamente imparcial es sobre las cosas que carecen de importancia, razón por la cual las opiniones imparciales siempre son inútiles. Quien ve las dos caras de una cuestión no ve nada. El arte es una pasión y, en cuestiones artísticas, el pensamiento está inevitablemente teñido de emoción, es más fluido que fijo, y, como depende de estados de ánimo y de momentos exquisitos, no puede constreñirlo la rigidez de una fórmula científica o de un dogma teológico. El arte dialoga con el alma, y el alma puede ser prisionera del espíritu igual que del cuerpo. Por supuesto, uno no debería tener prejuicios; pero, como dijo hace cien años un gran francés, en cuestiones así es imprescindible tener preferencias; y, cuando uno tiene preferencias, deja de ser imparcial. Solo el subastador puede admirar con imparcialidad y ecuanimidad

todas las escuelas artísticas. No, la imparcialidad no es una de las cualidades del verdadero crítico. Ni siquiera es una condición para la crítica. Cada forma de arte nos domina desde el mismo momento en que entramos en contacto con ella y excluye todas las demás. Debemos rendirnos absolutamente a la obra en cuestión, sea cual sea, si queremos conocer su secreto. Por un tiempo no debemos, y de hecho no podemos, pensar en otra cosa.

ERNEST: En todo caso, el verdadero crítico deberá ser racional, ¿no?

GILBERT: ¿Racional? Hay dos maneras de no amar el arte, Ernest. La primera es no amarlo. La segunda, amarlo de manera racional. El arte (como supo ver Platón a regañadientes) causa en el oyente y el espectador una especie de locura divina. No emana de la inspiración, pero inspira a los demás. No apela a la razón. Si uno ama el arte, debe amarlo por encima de cualquier otra cosa, y la razón, si le prestáramos oídos, clamaría contra ese amor. No hay la menor cordura en el culto a la belleza. Es demasiado generoso para ser cuerdo. Aquellos para quienes constituye la nota dominante en su vida siempre parecerán al mundo puros visionarios.

ERNEST: Bueno, al menos tendrá que ser sincero.

GILBERT: Un poco de sinceridad es peligrosa y mucha resulta fatal. El verdadero crítico será siempre sincero en su devoción por el principio de belleza, pero buscará la belleza en todas las épocas y escuelas y nunca dejará que lo limiten el pensamiento establecido o un modo estereotipado de ver las cosas. Se hará realidad de muchas formas y de mil maneras diferentes, y siempre sentirá curiosidad por las nuevas sensaciones y los puntos de vista novedosos. Solo mediante el cambio constante encontrará la verdadera unidad. No consentirá ser esclavo de sus opiniones. Pues ¿qué es la inteligencia sino el movimiento en la esfera intelectual? La esencia del pensamiento, como la de la vida, es el crecimiento. No te dejes impresionar por las palabras, Ernest. Lo que la gente llama falta de sinceridad no es más que un método con el que multiplicar nuestras personalidades.

ERNEST: Me temo que no he sido muy afortunado en mis sugerencias.

GILBERT: De las tres cualidades que has citado, dos (la sinceridad y la imparcialidad) son, si no morales, casi morales, 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 totalmente distintas y separadas. Cuando se confunden, vuelve a irrumpir el caos. Hoy en día se confunden con demasiada frecuencia en Inglaterra y, aunque nuestros modernos puritanos no pueden destruir una cosa bella, su extraordinaria lascivia casi llega a mancillar la belleza por un instante. Lamento decir que dicha gente encuentra un medio de expresión en la prensa. Y lo lamento porque el periodismo moderno tiene muchas cosas buenas. Al darnos la opinión de las clases iletradas nos mantiene en contacto

con la ignorancia de la comunidad. Al detallar minuciosamente los acontecimientos cotidianos de la vida contemporánea nos confirma la escasísima importancia de dichos acontecimientos. Al discutir invariablemente lo innecesario, nos hace entender qué cosas son un requisito para la cultura y qué cosas no lo son. Pero no debería permitir que el pobre Tartufo escribiera artículos sobre arte moderno. Al hacerlo se pone en ridículo. Y, sin embargo, los artículos de Tartufo y las notas de Chadband sirven al menos para demostrar lo extremadamente limitada que es el área sobre la que pueden ejercer su influencia la ética y las consideraciones éticas. La ciencia está fuera del alcance de la moral, pues tiene la mirada fija en las verdades eternas. El arte también lo está, porque tiene la mirada fija en las cosas bellas, inmortales y en cambio constante. Solo las esferas más bajas y menos intelectuales pertenecen a la moral. Pero dejemos a un lado a esos puritanos chillones, que también tienen su lado cómico. ¿Cómo contener la risa cuando un vulgar periodista propone seriamente limitar los temas a los que puede dedicarse el artista? A quienes habría que poner límites, y espero que se los pongan pronto, es a algunos periódicos y periodistas. Pues nos ofrecen los hechos más descarnados, sórdidos y repugnantes de la vida. Relatan, con degradante avidez, los pecados de la gente mediocre y detallan con la minuciosidad del iletrado las prosaicas andanzas de personas totalmente carentes de interés. En cambio, ¿quién podrá poner límites al artista, que acepta los hechos de la vida, y aun así les proporciona la forma de la belleza, los convierte en vehículos de la compasión o el espanto, muestra su colorido, su maravilla y también su verdadera trascendencia ética, y construye con ellos un mundo más real que la propia realidad y con un sentido más noble y altivo? No serán los apóstoles de ese nuevo puritanismo, que no es más que el gimoteo del hipócrita tan mal escrito como hablado. La mera idea resulta ridícula. Dejemos a esos malvados y sigamos hablando de las cualidades artísticas del verdadero crítico.

ERNEST: ¿Y cuáles son? Dímelo tú.

GILBERT: El temperamento es el requisito primordial para el crítico, un temperamento exquisitamente sensible a la belleza y a las diversas impresiones que nos ofrece. De momento, no hablaremos de bajo qué condiciones y por qué medios surge dicho temperamento en la raza o en el individuo. Baste con destacar que existe, y que tenemos un sentido de la belleza, superior a los demás sentidos y distinto de todos ellos, distinto y más noble que la razón, distinto y con igual valor que el alma, un sentido que induce a unos a crear y a otros, en mi opinión los más refinados, solo a contemplar. No obstante, para purificarse y llegar a ser perfecto, dicho sentido requiere un ambiente exquisito. Sin él, acaba famélico o embotado. Recordarás el delicioso pasaje en que Platón describe cómo debería educarse un joven griego, y con qué insistencia repite la importancia del entorno, diciéndonos que el muchacho debe educarse entre cosas y sonidos hermosos, a

fin de que la belleza de las cosas materiales prepare su alma para la recepción de la belleza espiritual. Insensiblemente, y sin saber por qué, desarrollará así el auténtico amor por la belleza que, como Platón no se cansa de recordar, es el verdadero objetivo de la educación. Poco a poco, se irá engendrando en él un temperamento que, de forma natural, le llevará a preferir lo bueno a lo malo, a rechazar lo vulgar y discordante y a seguir con un gusto instintivo todo lo que tiene gracia y encanto. Por fin, a su debido momento, ese gusto se volverá crítico y consciente, pero al principio debe existir meramente como un instinto cultivado, y «aquel que haya recibido esta verdadera educación del hombre interior percibirá con visión clara y certera las omisiones y defectos en el arte y la naturaleza y, con un gusto infalible, alabará y encontrará contento en las cosas buenas, las recibirá en su alma y llegará a ser bueno y noble, y despreciará y odiará las malas, incluso en su juventud y antes de que pueda saber por qué». Y así cuando, más tarde, se desarrolle en él el espíritu crítico consciente «lo reconocerá y recibirá como a un amigo con quien su educación lo ha familiarizado desde hace mucho tiempo». No necesito decir, Ernest, lo lejos que estamos de este ideal en Inglaterra, e imagino la sonrisa que iluminaría el rostro sudoroso del filisteo si alguien se atreviera a insinuarle que el verdadero objetivo de la educación es el amor a la belleza, y que los métodos que deberían utilizarse para conseguirlo son el desarrollo del temperamento, el cultivo del gusto y la creación del espíritu crítico.

Sin embargo, aún nos queda cierta belleza en el ambiente y poco importa la estupidez de profesores y catedráticos cuando uno puede pasear por los grises claustros de Magdalen y escuchar una voz atiplada que canta en la capilla de Waynfleete, o tumbarse en el prado entre las mariposas extrañamente moteadas como serpientes y ver cómo el sol ardiente de mediodía convierte en oro aún más fino las veletas doradas de la torre, o subir por la escalera de Christ Church bajo los umbríos abanicos del techo abovedado, o pasar por la puerta esculpida del edificio de Laud, en Saint John's College. Y no solo en Oxford o en Cambridge puede formarse, ejercitarse y perfeccionarse ese sentido de la belleza. En toda Inglaterra se está produciendo un Renacimiento de las artes decorativas. La fealdad ha pasado de moda. Hasta las casas de los ricos están decoradas con buen gusto, y los hogares de quienes no lo son se han vuelto elegantes y delicados y es agradable vivir en ellos. Calibán, el desdichado y ruidoso Calibán, cree que cuando deja de burlarse de una cosa, la cosa deja de existir. Pero si ya no se burla es porque ha topado con una chanza más fina y aguda que la suya que, por un momento, le ha enseñado la amarga lección de un silencio que debería sellar para siempre sus labios toscos y deformes. Hasta ahora no se ha hecho más que despejar 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 requiere no solo valor sino desprecio. Sin embargo, creo que en parte se ha

conseguido. Nos hemos librado de lo que era malo. Ahora tenemos que crear lo bello. Y, aunque la misión del movimiento estético es encandilar a la gente para que se dedique a contemplar y no animarla a crear, dado que el instinto creador es fuerte en el celta y que es él quien lidera hoy el arte, no hay razón por la que, en el futuro, este extraño Renacimiento no llegue a ser tan poderoso a su manera como el nuevo nacimiento del arte que despertó hace muchos años en las ciudades de Italia.

Sin duda, para cultivar el temperamento, debemos recurrir a las artes decorativas: a las artes que nos conmueven y no a las que nos enseñan. Las pinturas modernas son, sin duda, deliciosas de contemplar. Al menos algunas. Pero resulta imposible convivir con ellas, son demasiado inteligentes, demasiado asertivas, demasiado intelectuales. Su significado es demasiado obvio, y su método está demasiado bien definido. Su mensaje se agota demasiado pronto y se vuelven tan aburridas como unos parientes. Me gusta mucho la obra de algunos pintores impresionistas de París y Londres. La sutileza y la distinción no han abandonado todavía esa escuela. Ciertas de sus disposiciones y armonías recuerdan la belleza inalcanzable de la inmortal *Symphonie en Blanc Majeur* de Gautier, esa obra maestra de color y música que podría haber sugerido tanto el tema como el título de muchos de sus mejores cuadros. Para tratarse de gente que acoge al incompetente con comprensivo entusiasmo, que confunde lo extraño con lo bello y la vulgaridad con la verdad, están muy bien dotados. Sus grabados tienen la brillantez de un epigrama, sus pasteles son tan fascinantes como una paradoja y sus retratos, por mucho que diga el vulgo, no se puede negar que poseen el encanto único y maravilloso de las obras de pura ficción. Pero ni siquiera los impresionistas, por muy serios e industrioses que sean, sirven para nuestro propósito. Me gustan. Me atrae su predominancia del blanco y esas variaciones del lila que hicieron época en su colorido. Aunque el momento no haga al hombre, ciertamente hace al impresionista y ¿qué diremos del momento en el arte, y del «monumento del momento», como dijo Rossetti? También son sugerentes. Aunque no hayan devuelto la vista a los ciegos, al menos han sido un estímulo para los cortos de vista, y a pesar de que sus maestros posean la inexperiencia de la vejez, los jóvenes son demasiado inteligentes para ser sensatos. Aun así siguen insistiendo en abordar la pintura como si fuese un modo de autobiografía inventado para uso de los incultos, y no hacen más que parlotear en sus lienzos toscos y crudos sobre sus innecesarias personalidades y sus no menos innecesarias opiniones, y echan a perder con una vulgar insistencia ese bello desprecio por la naturaleza que es su mejor mérito y el único modesto de los que poseen. Al final, uno se cansa de la obra de unos individuos cuya individualidad es siempre ruidosa y por lo general carece de interés. Hay mucho más que decir a favor de esa nueva escuela parisina, los Archaicistes, como se hacen llamar, que se niegan a dejar al artista enteramente a merced de

la meteorología y no ven el ideal del arte en un mero efecto atmosférico, sino que buscan la belleza imaginativa del dibujo y la hermosura del color, rechazan el tedioso realismo de quienes se limitan a pintar lo que ven y se esfuerzan en ver algo que valga la pena, no solo con la visión física y real, sino con la más noble visión del alma que es más vasta en el sentido espiritual y más generosa desde el punto de vista de los propósitos artísticos. Al menos ellos trabajan de acuerdo con las condiciones decorativas que todo arte requiere para su perfección y tienen el suficiente instinto estético para lamentar esas sórdidas y estúpidas limitaciones de la absoluta modernidad de la forma, que han llevado a la perdición a tantos impresionistas. En cualquier caso, el arte puramente decorativo es aquel con el que es posible convivir. Es, de todas las artes visibles, la única que crea en nosotros temperamento y estados de ánimo. El mero color, antes de que lo eche a perder el significado o se combine con una forma definida, 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 procuran paz. Las maravillas del dibujo agitan la imaginación. En el mero encanto de los materiales utilizados hay elementos latentes de cultura. Y eso no es todo. Con su rechazo deliberado de la naturaleza como ideal de belleza y del método imitativo del pintor vulgar, el arte decorativo no solo prepara el alma para recibir las obras verdaderamente imaginativas, sino que desarrolla en ella ese sentido de la forma que es la base de cualquier logro crítico o creativo. Pues el verdadero artista es el que pasa no del sentimiento a la forma, sino de la forma al pensamiento y a la pasión. No concibe una idea y luego se dice: «Expondré mi idea en un complejo metro de catorce versos», sino que comprende la belleza del soneto y concibe ciertos modos de música y rima y la mera forma le sugiere lo que hay que añadir para hacerlo emocional e intelectualmente completo. De vez en cuando, el mundo clama contra algún encantador poeta artístico porque, por usar su manida y estúpida frase, «no tiene nada que decir». Si lo tuviera, probablemente lo diría, y el resultado sería aburrido. Precisamente porque no tiene nada que decir, su obra puede ser hermosa. Recibe la inspiración de la forma y solo de la forma, como debería hacer cualquier artista. Una pasión verdadera lo echaría a perder. Cualquier cosa que ocurra en realidad ya no sirve para el arte. Toda la mala poesía emana de sentimientos genuinos. Ser natural es ser evidente, y ser evidente es no ser artístico.

ERNEST: Daría cualquier cosa por saber si de verdad crees en lo que dices.

GILBERT: ¿Por qué te extrañas? No solo en el arte el cuerpo es el alma. En todas las esferas de la vida la forma es el principio de todo. Los gestos rítmicos y armoniosos de la danza, nos dice Platón, procuran ritmo y armonía al espíritu. Las formas son el alimento de la fe, gritó Newman en uno de esos

grandes momentos de sinceridad que hacen que lo conozcamos y admiremos. Tenía razón, aunque es posible que no supiera hasta qué punto. El credo se cree no porque sea racional, sino porque se repite. Sí: la forma lo es todo. Es el secreto de la vida. Busca la forma de expresar una pena y te será grata. Encuentra la forma de expresar una alegría y aumentarás su éxtasis. ¿Quieres amar? Recurre a la letanía del amor, y las palabras crearán el anhelo del que el mundo cree que emanan. ¿Tienes un dolor que te corroe el corazón? Sumérgete en el lenguaje del dolor, aprende del príncipe Hamlet y la reina Constance a ponerlo en palabras, y descubrirás que expresarlo es un modo de consuelo, y que la forma, que es el nacimiento de la pasión, es también la muerte del dolor. Así, por volver a la esfera del arte, es la forma la que crea no solo el temperamento crítico, sino también el instinto estético, ese instinto infalible que nos revela todas las cosas de acuerdo con las condiciones de la belleza. Empieza adorando la forma y no habrá secreto artístico que se te oculte, y recuerda que en la crítica, como en la creación, el temperamento lo es todo, y que las escuelas artísticas deberían agruparse históricamente no por la época en que aparecen sino por los temperamentos a los que apelan.

ERNEST: Tu teoría de la educación es deliciosa. Pero ¿qué influencia tendrá el crítico educado en ese ambiente tan exquisito? ¿De verdad crees que el artista se deja influir por la crítica?

GILBERT: La influencia del crítico será el mero hecho de su existencia. Representará el arquetipo intachable. En él se hará realidad la cultura del siglo. No debes pedirle que tenga otro objetivo que el de perfeccionarse. Se ha dicho, y con razón, que lo único que exige el intelecto es sentirse vivo. El crítico puede desear ejercer su influencia, pero, en tal caso, no se referirá al individuo, sino a la época, procurará que recobre la conciencia despertando su interés, creando en ella nuevos deseos y apetencias y prestándole su más amplia visión y sus estados de ánimo más nobles. El arte de hoy le interesará menos que el arte de mañana y mucho menos que el de ayer; y, en cuanto a quienes hoy se afanan en su tarea, ¿qué nos importan los laboriosos? Sin duda, lo hacen lo mejor que pueden y en consecuencia nos dan lo peor que hay en ellos. Las peores obras se hacen siempre con las mejores intenciones. Además, mi querido Ernest, cuando alguien cumple los cuarenta, ingresa en la Royal Academy, lo eligen miembro del Ateneo o alcanza la fama como novelista de éxito y sus libros se agotan en las estaciones de ferrocarril, es posible divertirse ridiculizándole, pero no tener el placer de reformarlo. Y supongo que es una suerte para él, pues no me cabe duda de que la reforma es un proceso mucho más doloroso que el castigo, pues se trata de hecho de un castigo en su forma más irritante y moral, lo cual explica nuestro fracaso absoluto como comunidad a la hora de reformar a ese interesante fenómeno conocido como criminal reincidente.

ERNEST: Pero ¿no es posible que el poeta sea el mejor juez en poesía, igual que el pintor cuando se trata de pintura? Todo arte debe apelar en primer lugar al artista que lo cultiva. Por lo que, sin duda, su juicio habrá de ser el más valioso.

GILBERT: Cualquier arte apela solo al temperamento artístico. El arte no se dirige al especialista. Su aspiración es ser universal y único en todas sus manifestaciones. De hecho, el artista no solo no es el mejor juez de su arte, sino que un verdadero gran artista no puede juzgar la obra ajena, y menos aún la suya. La misma concentración de visión que hace que un hombre sea un artista limita, por su intensidad, su facultad de apreciación. La energía de la creación le impulsa a seguir ciegamente su propio objetivo. Las ruedas de su carro levantan una nube de polvo a su alrededor. Los dioses se ocultan unos de otros. Tan solo pueden reconocer a quienes les adoran.

ERNEST: ¿Estás diciendo que un gran artista no puede reconocer la belleza de cualquier obra que no sea suya?

GILBERT: Le resulta imposible. Wordsworth no vio en Endimión más que una bonita obra pagana; Shelley, con el desprecio que le inspiraba la actividad, prestó oídos sordos al mensaje de Wordsworth, cuya forma le repelía; Byron, esa gran criatura apasionada e incompleta, no pudo apreciar ni al poeta de las nubes ni al de los lagos, y se le ocultó la maravilla de Keats. Sófocles odiaba el realismo de Eurípides. Esas lágrimas ardientes carecían de música para él. Milton, con su sentido del estilo majestuoso, no llegó a entender el método de Shakespeare, igual que sir Joshua no entendió el de Gainsborough. Los malos artistas siempre admiran las obras ajenas. Lo llaman tener amplitud de miras y carecer de prejuicios. En cambio el verdadero gran artista no concibe que se muestre la vida o se modele la belleza bajo otras condiciones que las elegidas por él. La creación emplea toda la facultad crítica en su propia esfera. No puede utilizarla en una ajena. Que seamos incapaces de crear algo es precisamente lo que hace que podamos juzgarlo.

ERNEST: ¿Lo dices en serio?

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

ERNEST: ¿Y qué hay de la técnica? ¿No me negarás que cada arte tiene su propia técnica?

GILBERT: Sin duda, todo arte tiene su gramática y sus materiales. Ni una cosa ni otra tienen ningún misterio y hasta el más incompetente puede ser correcto. Pero, así como las leyes en las que se fundamenta el arte deben ser fijas y ciertas, para que lleguen a realizarse plenamente la imaginación debe elevarlas hasta una belleza tal que cada una de ellas parezca una excepción. La

técnica es, en realidad, la personalidad. Por eso el artista no puede enseñarla ni el discípulo aprenderla. Para el gran poeta, solo hay un método musical: el suyo. Para el gran pintor, solo hay una forma de pintar: la que él mismo utiliza. Solo el crítico estético puede apreciar todas las formas y estilos. A él es a quien apela el arte.

ERNEST: Bueno, creo que ya te he preguntado todo lo que quería preguntarte. Y ahora debo admitir que...

GILBERT: ¡Ah! No digas que estás de acuerdo conmigo. Cuando la gente está de acuerdo conmigo siempre tengo la sensación de haberme equivocado.

ERNEST: En ese caso no te diré si estoy de acuerdo contigo o no. Pero te haré otra pregunta. Me has explicado que la crítica es un arte creativo. ¿Qué futuro le auguras?

GILBERT: El futuro es de la crítica. Los temas que los creadores tienen a su disposición están cada día más limitados tanto en variedad como en extensión. La Providencia y el señor Walter Besant han agotado lo evidente. El arte creativo solo durará si se vuelve más crítico de lo que es ahora. Las viejas carreteras y los caminos polvorientos han sido demasiado transitados. Las pisadas de los caminantes han desgastado su encanto y han hecho que pierdan el elemento de novedad o sorpresa que es esencial para la novela. Quien pretenda emocionarnos ahora con la ficción deberá proporcionarnos un trasfondo totalmente nuevo o revelarnos el alma del hombre en sus resortes más íntimos. De momento, lo primero lo ha conseguido el señor Rudyard Kipling. Cuando uno pasa las páginas de Cuentos de las colinas se siente como si estuviese sentado debajo de una palmera contemplando la vida entre soberbios destellos de vulgaridad. Los brillantes colores de los bazares ciegan nuestros ojos. Los hastiados y mediocres angloindios son una exquisita incongruencia en su entorno. La mera falta de estilo del narrador proporciona un extraño realismo periodístico a todo lo que nos cuenta. Desde el punto de vista de la literatura, el señor Kipling es un genio con defectos de dicción. Desde el punto de vista de la vida, es un periodista que conoce la vulgaridad mejor que nadie. Dickens conocía su ropaje y su comicidad. El señor Kipling conoce su esencia y su seriedad. Es nuestra primera autoridad en materia de mediocres, ha visto cosas maravillosas a través de los ojos de las cerraduras y su trasfondo es una auténtica obra de arte. En cuanto a lo segundo, hemos tenido a Browning y tenemos a Meredith. Pero todavía hay mucho que hacer en la esfera de la introspección. La gente dice a veces que la ficción se está volviendo demasiado perversa. Desde el punto de vista de la psicología, nunca lo ha sido bastante. No hemos hecho más que rozar la superficie del alma. En una sola célula de marfil del cerebro hay almacenadas cosas más terribles y maravillosas de las que hayan soñado incluso quienes, como el autor de El rojo y el negro, han querido rastrear el alma hasta sus lugares más recónditos y

obligar a la vida a confesar sus pecados más íntimos. Pero incluso los trasfondos originales son limitados y es posible que un ulterior desarrollo del hábito de la introspección resulte fatal para esa facultad creadora a la que pretende proporcionar nuevos materiales. Me inclino a pensar que el arte creador está acabado. Brota de un impulso demasiado primitivo y natural. Sea como fuere, está claro que cada vez son menos los temas a disposición de los creadores, mientras que los temas a disposición de la crítica aumentan a diario. Siempre hay nuevas actitudes intelectuales y nuevos puntos de vista. El deber de imponer forma al caos no disminuye con el avance del mundo. Nunca ha habido una época en la que la crítica fuese más necesaria. Solo gracias a ella puede la humanidad llegar a ser consciente del lugar al que ha llegado.

Hace unas horas, Ernest, me preguntaste de qué servía la crítica. Ahora podrías haberme preguntado de qué sirve el pensamiento. Como ha señalado Arnold, es la crítica la que crea el ambiente intelectual de la época. Es la crítica, como espero señalar yo algún día, la que convierte a la mente en un bello instrumento. En nuestro sistema educativo hemos sobrecargado la memoria con un montón de hechos inconexos y nos hemos esforzado laboriosamente por transmitir el conocimiento que laboriosamente habíamos adquirido. Enseñamos a la gente a recordar, no a crecer. Nunca se nos ha ocurrido intentar desarrollar en la inteligencia una cualidad más sutil de aprehensión y discernimiento. Los griegos lo hicieron, y cuando entramos en contacto con el intelecto crítico griego, no podemos sino darnos cuenta de que, aunque nuestros temas son más amplios y variados que los suyos, el suyo es el único método mediante el que pueden interpretarse dichos temas. Inglaterra ha hecho una cosa: ha inventado y establecido la opinión pública, que es un intento de organizar la ignorancia de la comunidad y elevarla a la dignidad de fuerza física. Pero la sabiduría siempre se le ha ocultado. Considerada un instrumento de pensamiento, la inteligencia inglesa es tosca e inculta. Lo único que puede purificarla es el desarrollo del instinto crítico.

Una vez más, es la crítica la que hace que la cultura sea posible. Toma el voluminoso bulto de la labor creadora y la destila en una esencia más bella. ¿Qué interesado en conservar el sentido de la forma desearía abrirse paso entre la monstruosa multitud de libros que ha producido el mundo, libros en los que el pensamiento balbucea y se pavonea la ignorancia? El hilo que debe guiarnos por el fatigoso laberinto está en manos de la crítica. Es más, allí donde no hay archivos, donde la historia se ha perdido o no ha llegado a escribirse, la crítica puede recrear el pasado a partir del más minúsculo fragmento de arte o de lenguaje con tanta seguridad como el hombre de ciencia recrea, a partir de un huesecillo o de la huella de una pisada en una roca, al dragón alado o al titánico lagarto que una vez estremeció la tierra con sus pisadas, obliga a Behemoth a salir de su cueva y hace que Leviatán nade en los mares espantados. La historia prehistórica concierne al crítico filológico y

arqueológico. Es a él a quien se revelan los orígenes de las cosas. Los sedimentos conscientes de una época casi siempre son engañosos. Gracias a la crítica filológica sabemos más de los siglos de los que no se ha conservado ningún registro, que de los que nos han dejado sus rollos de pergamino. Puede hacer algo que no está al alcance de la física ni de la metafísica, como proporcionarnos la ciencia exacta de la inteligencia en los progresos de su desarrollo. Y puede hacer algo imposible para la historia, como decirnos lo que pensaba la gente antes de aprender a escribir. Me has preguntado por la influencia de la crítica. Creo haber respondido ya, pero falta por decir una cosa: es la crítica la que nos hace cosmopolitas. La escuela de Manchester intentó llevar a la práctica la hermandad universal señalándole a la gente las ventajas comerciales de la paz. Buscó degradar la maravilla del mundo convirtiéndolo en un vulgar mercado de vendedores y compradores. Apeló a los más bajos instintos y fracasó. Siguió habiendo guerras, y el credo de los mercaderes no impidió que Francia y Alemania se enfrentaran en una sangrienta batalla. Hay otros en nuestros días que intentan apelar a las simpatías meramente emocionales, o a los dogmas superficiales de un vago sistema de ética abstracta. Tienen sus sociedades para la paz, tan apreciadas por los sentimentales, y sus propuestas para los comités de desarme internacionales, tan populares entre quienes no han estudiado historia. Pero las meras simpatías emocionales no son suficientes. Son demasiado variables y están demasiado relacionadas con las pasiones, y un comité para el bien común de la raza que no pueda ejercer la fuerza para poner en práctica sus decisiones, nunca será de gran ayuda. Solo hay una cosa peor que la injusticia y es la justicia sin su espada en la mano. Cuando el bien no tiene el poder, es el mal.

No: las emociones no nos harán cosmopolitas, igual que tampoco puede hacerlo la codicia de la ganancia. Solo el cultivo de la crítica intelectual nos permitirá elevarnos por encima de los prejuicios raciales. Goethe, y no me malinterpretes, fue más alemán que ningún otro alemán. Amaba a su país como nadie puede amarlo. Apreciaba a su pueblo y lo guio. Sin embargo, cuando la férrea pezuña de Napoleón pisoteó los viñedos y los campos de trigo, sus labios guardaron silencio. «¿Cómo se pueden escribir canciones de odio sin odiar? —le dijo a Eckermann— ¿y cómo iba yo, para quien solo la barbarie y la cultura tienen importancia, a odiar a una nación que es una de las más cultas de la Tierra y a la que debo gran parte de mi propia cultura?» En mi opinión, esa nota, que Goethe hizo sonar por primera vez en el mundo, se convertirá en el punto de partida para el cosmopolitismo del futuro. La crítica acabará con los prejuicios raciales e insistirá en la unidad del intelecto humano en toda la variedad de sus formas. Cuando tengamos la tentación de combatir a otra nación, nos recordará que estamos intentando destruir un elemento de nuestra propia cultura, y posiblemente el más importante. Mientras la guerra

se considere mala, seguirá siendo fascinante. Cuando se la considere vulgar, dejará de ser popular. El cambio, por supuesto, será lento y la gente no se dará cuenta. No dirán: «No combatiremos contra Francia porque su prosa es perfecta», sino que, debido a la perfección de su prosa, dejarán de odiar a ese país. La crítica intelectual unirá a Europa con unos vínculos mucho más íntimos que los que puedan forjar el tendero o el sentimental. Nos proporcionará la paz que emana de la comprensión.

Y eso no es todo. Es la crítica la que, al comprender que ninguna situación es definitiva y al negarse a dejarse atar por los shibboleths de cualquier secta o escuela, crea ese sereno temperamento filosófico que ama a la verdad por sí misma y tanto más porque sabe que es inalcanzable. ¡Qué raro es dicho temperamento en Inglaterra y cuánta falta nos hace! El espíritu inglés siempre está airado. El intelecto de la raza se desperdicia en sórdidas y estúpidas disputas entre políticos de segunda o teólogos de tercera. El honor de mostrarnos el ejemplo supremo de esa «dulce sensatez» de la que habló tan sabiamente Arnold estaba reservado para un hombre de ciencia, pero ¡ay!, con qué escaso resultado. El autor de *El origen de las especies* tenía al menos fuste filosófico. Si uno considera los vulgares púlpitos y tribunas de Inglaterra no puede sino sentir el desprecio de Juliano o la indiferencia de Montaigne. Estamos dominados por fanáticos cuyo peor vicio es su falta de sinceridad. Cualquier cosa que se refiera al libre ejercicio del espíritu es prácticamente desconocida entre nosotros. La gente clama contra los pecadores, pero no son ellos sino los estúpidos quienes nos avergüenzan. No hay otro pecado que la estupidez.

ERNEST: ¡Ah! ¡Menudo antinómico estás hecho!

GILBERT: El crítico artístico, como el místico, siempre lo es. Es evidente que ser bueno, según el patrón vulgar de bondad, resulta facilísimo. Solo se requieren ciertas dosis de sórdida cobardía, de falta de imaginación y de bajas pasiones por la respetabilidad de la clase media. La estética está por encima de la ética. Pertenece a una esfera más espiritual. Discernir la belleza de una cosa es el punto más alto al que podemos llegar. Incluso el sentido del color es más importante, en el desarrollo del individuo, que el sentido del bien y del mal. La estética, de hecho, es a la ética, en la esfera de la civilización consciente, lo que lo sexual a la selección natural, en la esfera del mundo externo. La ética, como la selección natural, hace que la existencia sea posible. La estética, como la selección sexual, hace que la vida sea encantadora y maravillosa, la colma de formas nuevas y le añade el progreso, la variedad y el cambio. Y cuando llegamos a la verdadera cultura, que es nuestro objetivo, alcanzamos esa perfección con la que han soñado los santos, la perfección de aquellos para quienes el pecado es imposible, no por las renunciaciones del asceta, sino porque pueden hacer lo que deseen sin perjudicar al alma, y no desean nada que pueda

dañarla, pues el alma es una entidad tan divina que puede transformar en elementos de una experiencia más rica, una susceptibilidad más refinada, o un modo de pensamiento nuevo, los actos y pasiones que serían vulgares en manos del vulgo, innobles en manos de los incultos o viles en manos de los impúdicos. ¿Es eso peligroso? Sí, lo es. Ya te he dicho que todas las ideas lo son. Pero la noche agoniza y la luz vacila en la lámpara. No obstante, he de decirte otra cosa. Has dicho que la crítica era estéril. El siglo XIX es un punto de inflexión en la historia gracias a las obras de dos hombres: Darwin y Renan, crítico el uno del libro de la naturaleza, y crítico de los libros de Dios el otro. No verlo equivale a malinterpretar el significado de una de las épocas más importantes en el progreso del mundo. El arte creador siempre va por detrás de su época. Es la crítica la que nos guía. El espíritu crítico y el espíritu del mundo son una misma cosa.

ERNEST: Y quien posea ese espíritu, o sea poseído por él, no hará nada, ¿no es así?

GILBERT: Como la Perséfone de la que nos habla Landor, la dulce y pensativa Perséfone en torno a cuyos pies florecen el asfódelo y el amaranto, se quedará «en ese profundo silencio inmóvil que los humanos lamentan y los dioses disfrutan». Contemplará el mundo y conocerá su secreto. El contacto con las cosas divinas lo hará divino. Solo su voluntad será la vida perfecta.

ERNEST: Gilbert, esta noche me has dicho muchas cosas extrañas. Has dicho que es más difícil hablar de una cosa que hacerla, y que no hacer nada es lo más difícil que hay; has dicho que todo arte es inmoral y todo pensamiento peligroso; que la crítica es más creadora que la creación, y que la crítica más elevada es la que revela en la obra de arte lo que no puso en ella el artista, razón por la cual nadie que pueda hacer algo puede juzgarlo; y que el verdadero crítico es parcial, insincero e irracional. Amigo mío, eres un soñador.

GILBERT: Desde luego, porque solo el soñador encuentra su camino a la luz de la luna, y su castigo es contemplar el alba antes que los demás.

ERNEST: ¿Su castigo?

GILBERT: Y su recompensa. Pero, mira, ya está amaneciendo. Descorre las cortinas y abre las ventanas. ¡Qué fresco es el aire de la mañana! Piccadilly está a nuestros pies como una larga cinta plateada. Una leve neblina purpúrea flota sobre el parque y las sombras de las casas blancas son de color púrpura. Es demasiado tarde para irse a dormir. Vayamos a Covent Garden a ver las rosas. ¡Vamos! Estoy cansado de pensar.

## EL ALMA DEL HOMBRE CON EL SOCIALISMO

La principal ventaja que tendría la implantación del socialismo sería, sin duda, eximirnos de la sórdida necesidad de vivir para los demás, algo que, en la situación actual, agobia a casi todo el mundo. De hecho, apenas hay quien se libre de ella.

De vez en cuando, a lo largo del siglo, un científico eminente como Darwin, un gran poeta como Keats, un refinado espíritu crítico como el señor Renan, o un artista supremo como Flaubert ha logrado aislarse y mantenerse fuera del alcance de las clamorosas pretensiones ajenas, quedarse «a resguardo del muro», como dice Platón, y así lograr la perfección de lo que había en su interior con incomparable provecho para él mismo y una incomparable y duradera ventaja para el resto del mundo. No obstante, fueron excepciones. La mayoría de la gente desperdicia, o más bien se ve obligada a desperdiciar, la vida con un insano y exagerado altruismo. Se ve rodeada de un hambre, una fealdad y una pobreza tan atroces que es inevitable que le conmuevan profundamente. Las emociones son más fáciles de agitar que la inteligencia, y, como dije hace algún tiempo en un artículo sobre la función de la crítica, resulta mucho más fácil simpatizar con el dolor que con el pensamiento. Por ello, movidos por unas intenciones admirables, pero equivocadas, se dedican muy seriamente y con mucho sentimentalismo, a poner remedio a los males que ven a su alrededor. Sin embargo, sus remedios no curan la enfermedad sino que se limitan a prolongarla. De hecho, forman parte de ella.

Intentan, por ejemplo, resolver el problema de la pobreza manteniendo con vida a los pobres; o, en el caso de una escuela muy avanzada, distrayéndolos.

Pero eso no es una solución, sino un agravamiento del problema. El objetivo correcto es tratar de reconstruir la sociedad sobre una base en la que la pobreza sea imposible. Y las virtudes altruistas han impedido conseguir dicho objetivo. Igual que los peores esclavistas eran los que trataban bien a sus esclavos, pues así impedían que las víctimas reparasen en el horror de aquel sistema, y que quienes lo presenciaban pudieran llegar a comprenderlo, en la situación actual en Inglaterra, quienes más daño hacen son quienes pretenden hacer el bien; hasta el punto de que hay personas conocedoras de lo que es la vida que han estudiado el problema —gente educada del East End— y han tenido que salir al paso e implorar a la comunidad que contenga sus impulsos altruistas benévolos y caritativos, por la sencilla razón de que semejante caridad degrada y pervierte moralmente. Tienen toda la razón. La caridad engendra multitud de pecados.

A todo lo cual habría que añadir que es injusto utilizar la propiedad privada para mitigar los horribles males que causa la propia institución de la propiedad

privada. Injusto e inmoral.

Bajo los auspicios del socialismo esto cambiará, claro. Dejará de haber gente viviendo en fétidos cuchitriles, vistiendo harapos malolientes o criando hijos famélicos en un entorno repulsivo e intolerable. La seguridad de la sociedad no dependerá, como hasta ahora, del estado del tiempo. Si cae una helada no tendremos a cien mil hombres sin trabajo, vagando por las calles en un estado de inmundicia indigencia, implorando limosna a sus vecinos o apiñándose a la puerta de un refugio mugriento para conseguir un mendrugo y una noche bajo un sucio techo. Todos los miembros de la sociedad compartirán la dicha y la prosperidad generales y, si cae una helada, nadie sufrirá sus consecuencias más que los otros.

Por otro lado, el socialismo será útil porque conducirá al individualismo.

Al convertir la propiedad privada en un bien común y reemplazar la competencia por la cooperación, el socialismo, el comunismo o como queramos llamarlo, hará que la sociedad vuelva a ser un organismo saludable y garantizará el bienestar material de cada miembro de la comunidad. De hecho, proporcionará a la vida la base y el entorno adecuados. Aunque, para que se produzca el pleno desarrollo de la vida hasta su perfección más elevada, será necesaria una cosa más: el individualismo. Si el socialismo es autoritario; si hay gobiernos armados de poder económico como lo están ahora de poder político; si, en una palabra, vamos a tener tiranías industriales, el estado final del hombre será peor que al principio. En la actualidad, debido a la existencia de la propiedad privada, muchas personas pueden desarrollar un limitado individualismo. No tienen necesidad de trabajar para ganarse la vida o pueden permitirse escoger la esfera de actividad que les resulta más afín y placentera. Son los poetas, los filósofos, los científicos, los hombres de cultura, en una palabra, las verdaderas personas, las que se han realizado a sí mismas y aquellas en quienes la humanidad se realiza en parte. Sin embargo, también hay muchas personas que, al no disponer de propiedad privada y vivir siempre al borde de la inanición, se ven obligados por la perentoria, irracional y degradante tiranía de la necesidad a trabajar como bestias de carga y a desempeñar trabajos que no son de su agrado. Son los pobres, y entre ellos no hay que esperar modales elegantes, elocuencia cautivadora, civilización, cultura, refinamiento en los placeres ni alegría de vivir. Su fuerza colectiva es muy provechosa para la prosperidad material de la humanidad. Pero se trata de un provecho puramente material, y el pobre carece de la menor importancia. No es más que un átomo infinitesimal de una fuerza que, lejos de protegerle, le aplasta: de hecho, lo prefiere aplastado, pues así es mucho más obediente.

Por supuesto, podría objetarse que el individualismo generado por la propiedad privada no siempre, o más bien nunca, es tan refinado, y que los pobres, pese a carecer de encanto y cultura, siguen teniendo muchas virtudes.

Ambas afirmaciones serían ciertas. La posesión de propiedad privada es a menudo degradante, y esa es, por descontado, una de las razones por las que el socialismo pretende librarse de dicha institución. De hecho, la propiedad es un auténtico incordio. Hace años hubo gente que se dedicó a recorrer el país diciendo que la propiedad implicaba una serie de obligaciones. Tanto lo repitieron que, al final, la Iglesia ha empezado a decirlo también. Hoy se oye en todos los púlpitos. Y no puede ser más cierto. La propiedad no solo implica obligaciones, sino que son tantas que su posesión a gran escala llega a convertirse en una auténtica molestia. Conlleva una interminable serie de exigencias, una constante atención a los negocios y un aburrimiento atroz. Si la propiedad solo conlleva placeres, podríamos soportarla, pero sus obligaciones la hacen insoportable. En interés de los ricos, debemos librarnos de ella. Las virtudes de los pobres pueden admitirse fácilmente aunque sean de lo más lamentable. A menudo se nos dice que los pobres agradecen la caridad. Algunos sí, desde luego, pero los mejores no son agradecidos. Son desagradecidos, descontentos, díscolos y rebeldes. Y con mucha razón. La caridad les parece una restitución parcial ridículamente inadecuada, una limosna sentimental, normalmente acompañada de un impertinente intento por parte de los sentimentales de tiranizar su vida privada. ¿Por qué iban a sentirse agradecidos por las migajas que caen de la mesa del rico? Deberían estar sentados a su lado y ahora empiezan a saberlo. Y, por lo que se refiere a su descontento, habría que ser un auténtico animal para no estar descontento en semejante ambiente y con un modo de vida tan degradante. La desobediencia, para cualquiera que conozca la historia, es la virtud original del hombre. El progreso se produce gracias a la desobediencia y la rebelión. A veces se alaba a los pobres por ser ahorrativos. Pero recomendar el ahorro a los pobres es tan grotesco como insultante. Es como aconsejar a un hambriento que no coma tanto. Que un obrero de la ciudad o el campo practique el ahorro es absolutamente inmoral. Nadie debería prestarse a demostrar que puede vivir como un animal mal alimentado. Debería negarse a vivir así y robar o vivir de la beneficencia, que a muchos les parece igual que robar. Mendigar es más seguro que robar, pero mucho menos digno. No: un pobre ingrato, dispendioso, descontento y rebelde es probable que tenga verdadera personalidad y mucho que decir. Al menos la suya es una protesta saludable. Por lo que respecta a los pobres virtuosos, por supuesto, es posible compadecerlos, pero no admirarlos. Han pactado con el enemigo y vendido el derecho de primogenitura por un plato de potaje aguado. También deben de ser extraordinariamente estúpidos. Puedo entender que alguien defienda las leyes que protegen la propiedad privada y su acumulación, siempre y cuando dichas condiciones le permitan desarrollar una vida bella e intelectual. Pero me resulta increíble que las defiendan aquellos cuya vida entorpecen y afean dichas leyes.

No obstante, la explicación no es difícil de encontrar. Se trata sencillamente de lo siguiente: la miseria y la pobreza son tan degradantes y ejercen un efecto tan paralizante sobre la naturaleza humana que ninguna clase social es verdaderamente consciente de su propio sufrimiento. Necesitan que se lo digan otros y a menudo desconfían. Lo que dicen los grandes patronos de los agitadores es indudablemente cierto. Son un hatajo de personas entrometidas e indiscretas que siembran las semillas de la discordia entre una clase social totalmente satisfecha. He ahí por qué son tan necesarios. Sin ellos, en nuestro estado incompleto, no se produciría ningún avance hacia la civilización. La esclavitud no se abolió en Estados Unidos a consecuencia de las acciones de los esclavos, ni siquiera debido a su expreso deseo de ser manumitidos. Se abolió gracias a la conducta ilegal de ciertos agitadores en Boston y otros sitios, que no eran esclavos, ni dueños de esclavos, ni en realidad tenían nada que ver con aquel asunto. Fueron, sin duda, los abolicionistas quienes encendieron la antorcha e iniciaron aquel proceso. Y es curioso señalar que los esclavos no solo no les ayudaron, sino que ni siquiera los acogieron con simpatía; y cuando, al final de la guerra, quedaron tan libres que podían morir de hambre con total libertad, muchos de ellos lamentaron con amargura su nueva situación. Para el pensador, el hecho más trágico de la Revolución francesa no es que mataran a María Antonieta por ser reina, sino que los campesinos famélicos de la Vendée se dejasen matar voluntariamente por la horrible causa del feudalismo.

Quede claro, pues, que un socialismo autoritario no serviría de nada. En el sistema actual, un gran número de personas pueden vivir con cierta libertad y felicidad, pero en un sistema de industrialismo cuartelario, o en un sistema de tiranía económica, nadie podría disfrutar de dicha libertad. Resulta lamentable que una porción de nuestra comunidad tenga que vivir prácticamente esclavizada, pero es infantil querer solucionar el problema esclavizando a toda la comunidad. Cada cual debe tener la libertad de escoger su trabajo. No debe poder obligarse a nadie de ningún modo, de lo contrario dicho trabajo no será bueno para él, no será bueno en sí mismo y no será bueno para los demás. Y por trabajo me refiero a cualquier tipo de actividad.

Me resisto a creer que ningún socialista en la actualidad proponga seriamente que un inspector se presente por la mañana en cada casa para asegurarse de que cada ciudadano se levanta y se dedica ocho horas a un trabajo manual. La humanidad ha dejado atrás esa etapa y reserva esa forma de vida para la gente a quien, de manera muy arbitraria, ha decidido llamar criminales. Aunque confieso que muchas de las opiniones socialistas con las que me he topado me han parecido contaminadas de ideas autoritarias e incluso decididamente coercitivas. Por supuesto, la autoridad y la coerción están descartadas. Toda asociación debe ser voluntaria. El hombre sólo está a sus anchas si la asociación es voluntaria.

Pero podría preguntárseme cómo el individualismo, que ahora depende más o menos de la existencia de la propiedad privada para su desarrollo, podría salir beneficiado de la abolición de la misma. La respuesta es muy sencilla. Es cierto que, en las condiciones actuales, unos cuantos hombres que han tenido medios propios, como Byron, Shelley, Browning, Victor Hugo, Baudelaire y otros, han podido expresar su personalidad de manera más o menos completa. Ninguno de esos hombres tuvo que trabajar un solo día por un jornal. Gozaron de la inmensa ventaja de estar a resguardo de la pobreza. La cuestión es si eliminar dicha ventaja beneficiaría al individualismo. Supongamos que la elimináramos. ¿Qué le ocurriría al individualismo? ¿Cómo se beneficiaría?

Pues del modo siguiente: en las nuevas condiciones, el individualismo sería mucho más libre, noble e intenso de lo que es ahora. No me refiero al gran individualismo imaginativo de los poetas como los que he citado antes, sino al gran individualismo latente y potencial de la humanidad en general. El reconocimiento de la propiedad privada ha perjudicado mucho al individualismo y lo ha complicado al confundir a las personas con lo que poseen. Ha descarriado por completo al individualismo. Ha hecho que su objetivo sea la ganancia y no el crecimiento. Así la gente ha pensado que lo importante era tener y no ser. La verdadera perfección consiste no en lo que uno tiene, sino en lo que uno es. La propiedad privada ha aplastado el verdadero individualismo e instaurado uno falso. Ha impedido ser individuos a una parte de la comunidad matándolos de hambre y a la otra poniéndoles trabas y llevándolos por un camino equivocado. De hecho, la personalidad de la gente se ha visto tan absorbida por sus posesiones que el derecho inglés siempre ha juzgado los delitos contra la propiedad con más severidad que los delitos contra las personas, y la propiedad sigue siendo hoy prueba de ciudadanía. La industria necesaria para hacer dinero también es moralmente degradante. En una comunidad como la nuestra, en la que la propiedad confiere enorme distinción, una posición social, honor, respeto, títulos y otras cosas por el estilo, la gente, ambiciosa por naturaleza, se dedica a acumular propiedades y continúa acumulándolas, cansina y fatigosamente, aun después de tener mucho más de lo que necesita y de lo que puede utilizar o disfrutar, o incluso conocer. Todos están dispuestos a matarse trabajando con tal de adquirir propiedades, y teniendo en cuenta las enormes ventajas que acarrea, no es de extrañar. Resulta lamentable que la sociedad se construya sobre la base de obligarnos a seguir un camino en el que no podemos desarrollar libremente todo lo maravilloso, fascinante y delicioso que llevamos en nuestro interior, un camino en el que, de hecho, perdemos el verdadero placer y la alegría de vivir. Además, en las condiciones actuales, es muy inseguro. Un comerciante inmensamente rico puede estar —y a menudo está— a merced de cosas que quedan fuera de su control. Si el viento sopla un poco más de la

cuenta, o el tiempo cambia de repente u ocurre cualquier otra cosa trivial, su barco puede hundirse, sus acciones desplomarse y él acabar en la miseria y perder su posición social. Pues bien, nada debería poder hacernos daño salvo nosotros mismos. Nada debería poder privarnos de lo que tenemos, porque lo que tenemos de verdad es lo que hay en nuestro interior. Lo exterior no debería tener importancia.

De modo que, con la abolición de la propiedad privada, tendremos un individualismo auténtico, bello y saludable. Nadie malgastará su vida acumulando cosas y símbolos de cosas. Viviremos sin más. Vivir es lo más raro del mundo. La mayoría de la gente se limita a existir.

Es discutible que alguna vez hayamos presenciado la total expresión de una personalidad, si no es en el plano imaginativo del arte. En el plano de la acción nunca lo hemos visto. César, dice Mommsen, fue el hombre completo y perfecto. ¡Pero qué trágica e insegura era su situación! Dondequiera que un hombre ejerza la autoridad hay alguien que se resiste a ella. César era bastante perfecto, pero su perfección transitaba por caminos demasiado peligrosos. Marco Aurelio era el hombre perfecto, dice Renan. Sí, el gran emperador era perfecto. ¡Pero qué intolerables eran sus infinitas obligaciones! Se tambaleaba bajo la carga del imperio. Era consciente de que, a un solo hombre, le resultaba imposible soportar el peso de un orbe tan vasto y titánico. Al hablar del hombre perfecto me refiero al que se desarrolla en condiciones perfectas, sin estar herido, preocupado, mutilado ni en peligro. Muchas personalidades se han visto obligadas a rebelarse. La mitad de su fuerza se ha malgastado en esas fricciones. La personalidad de Byron, por ejemplo, se desperdició en su lucha con la estupidez, la hipocresía y el fariseísmo de los ingleses. Esas batallas no siempre aumentan la fuerza; a menudo acrecientan la debilidad. Byron nunca pudo darnos lo que podría habernos dado. Shelley salió mejor librado. Al igual que Byron, se marchó de Inglaterra en cuanto pudo. Pero no fue tan conocido. Si los ingleses hubiesen reparado en su condición de verdadero gran poeta, se habrían abalanzado sobre él con uñas y dientes y le habrían hecho la vida imposible. Pero no era una figura notable en sociedad y en consecuencia pudo librarse hasta cierto punto. Aun así, incluso en Shelley se nota demasiado la rebeldía. La marca de la personalidad perfecta no es la rebelión sino la paz.

Será maravilloso ver la verdadera personalidad. Crecerá de forma natural y sencilla, igual que una flor o un árbol. No estará en desacuerdo con nada. No reñirá ni discutirá. No demostrará nada. Lo sabrá todo, pero no se obsesionará con el conocimiento. Tendrá sabiduría. Su valor no se medirá por las cosas materiales. No tendrá nada. Y, no obstante, lo tendrá todo, y será tan rica que, por más que le quiten, seguirá teniendo. No se pasará el tiempo entrometiéndose en asuntos ajenos o tratando de convencer a los demás de que

sean como ella. Los amaré por ser diferentes. Y, aunque no se meta con nadie, ayudará a todos, igual que hacen las cosas bellas: limitándose a ser lo que es. Será tan maravillosa como la personalidad de un niño.

En su desarrollo contará con la ayuda del cristianismo, si la gente así lo desea; pero si no lo desea, se desarrollará igualmente, pues no se preocupará por el pasado, ni le importará que las cosas hayan ocurrido o no. Tampoco admitirá más leyes que las propias, ni otra autoridad que la suya. Sin embargo, amaré a quienes procuraron hacerla más intensa y hablará de ellos a menudo. Cristo fue uno de ellos.

Sobre el pórtico del mundo antiguo estaba escrito: «¡Conócete a ti mismo!». En el del mundo nuevo estará escrito: «¡Sé tú mismo!». Cristo se limitó a decir: «Sé tú mismo». He ahí su secreto.

Cuando Jesús habla de los pobres se refiere solo a personalidades, igual que cuando habla de los ricos se refiere a personas que no han desarrollado su personalidad. Jesús vivió en una comunidad que permitía la acumulación de propiedad privada igual que hace la nuestra, y el evangelio que predicó no era que en dicha comunidad fuese ventajoso para el hombre vivir con comida escasa y poco saludable, vestir ropa harapienta y dormir en lugares horribles, ni que fuese una ventaja vivir en condiciones saludables, placenteras y decentes. Semejante opinión habría estado equivocada allí y entonces y, por supuesto, lo estaría aún más en Inglaterra y ahora; pues, a medida que uno se desplaza hacia el norte, las necesidades materiales de la vida adquieren una importancia vital, y nuestra sociedad es infinitamente más compleja y hay en ella mayores extremos de lujo y pauperismo que en cualquier sociedad del mundo antiguo. Jesús se dirigió al hombre y le dijo:

Tienes una personalidad maravillosa. Desarróllala. Sé tú mismo. No creas que tu perfección reside en acumular o poseer cosas externas. Tus afectos están en tu interior. Si lograras darte cuenta, no querrías ser rico. La riqueza normal siempre podrán arrebatártela. La verdadera riqueza no. En la cámara del tesoro de tu alma, hay infinidad de cosas preciosas que nadie puede quitarte. Conque trata de dar forma a tu vida para que las cosas exteriores no te perjudiquen. Intenta también librarte de las propiedades personales. Conllevan sórdidas preocupaciones, trabajos interminables y continuas equivocaciones. Las propiedades personales ponen trabas al individualismo a cada paso.

Vale la pena subrayar que Jesús nunca dijo que necesariamente los pobres tuviesen que ser buenos o los ricos malos. Eso no habría sido cierto. Los ricos son, como clase, mejores que los pobres, más morales, más intelectuales y más educados. Los únicos que piensan más en el dinero que los ricos son los pobres. No pueden pensar en otra cosa. En eso consiste su desgracia. Lo que dice Jesús es que el hombre alcanza la perfección no con lo que tiene, y ni

siquiera con lo que hace, sino con lo que es. Así el joven rico que va a ver a Jesús es un buen ciudadano que no ha quebrantado ninguna ley ni los mandamientos de la religión. Es respetable en el sentido habitual de la palabra. Jesús le dice: «Deberías regalar tus bienes. Te impiden alcanzar la perfección. Son un lastre. Una carga. Tu personalidad no los necesita. Es en tu interior y no en el exterior donde encontrarás lo que de verdad eres y quieres». A sus amigos les dice lo mismo. Les anima a ser ellos mismos y a dejar de preocuparse por otras cosas. ¿Qué importancia tiene lo demás? El hombre está completo en sí mismo. Cuando se relacionen con el mundo, el mundo estará en desacuerdo con ellos. Es inevitable. El mundo odia el individualismo. Pero eso no debe preocuparles. Deben seguir centrados y serenos. Si alguien les roba el manto, deben entregarle también la camisa y demostrarle así que las cosas materiales carecen de importancia. Si alguien les provoca, no deben responder. ¿Qué significa eso? Pues que lo que nos hagan los demás no puede turbarnos. Somos lo que somos. La opinión pública carece totalmente de valor. Ni siquiera cuando la gente recurre a la violencia hay que responder con más violencia. Eso equivaldría a ponerse a su nivel. Después de todo, incluso en prisión, es posible ser libres. El alma puede ser libre y la personalidad seguir impasible. Se puede tener paz. Y, por encima de todo, es preciso no entrometerse ni juzgar a los demás. La personalidad es muy misteriosa. A nadie se le puede valorar por lo que hace. Es posible respetar la ley y ser indigno, o quebrantarla y seguir siendo bueno. Se puede ser malo sin hacer nada malo. Se puede cometer un pecado contra la sociedad y alcanzar la verdadera perfección gracias a ese pecado.

Hubo una mujer a quien sorprendieron cometiendo adulterio. No se nos cuenta la historia de su amor, pero debió de ser muy grande, pues Jesús declaró que sus pecados le habían sido perdonados, no porque se hubiera arrepentido, sino porque su amor era intenso y maravilloso. Después, poco antes de su muerte, mientras estaba sentado en un banquete, la mujer le ungió el cabello con costosos perfumes. Sus amigos intentaron impedirselo y alegaron que era un dispendio y que el dinero que le había costado aquel perfume podría haberlo gastado en obras de caridad o algo por el estilo. Jesús no aceptó esa opinión. Afirmó que las necesidades materiales del hombre eran muchas y permanentes, pero que las necesidades espirituales eran aún mayores y que en un momento divino, al elegir su propio modo de expresión, una personalidad podía hacerse perfecta. Hoy en día, el mundo venera a esa mujer como a una santa.

Sí, el individualismo tiene cosas muy sugerentes. El socialismo elimina la vida familiar, por ejemplo. Con la abolición de la propiedad privada, desaparecerá el matrimonio en su forma actual. Es parte del programa. El individualismo lo acepta de buen grado. Convertirá la abolición de las constricciones legales en una forma de libertad que ayudará al pleno desarrollo

de la personalidad, y hará que el amor entre el hombre y la mujer sea más maravilloso, más bello y más noble. Jesús lo sabía. Rechazó las pretensiones de la vida familiar, aunque en su época existían de forma muy marcada. «¿Quién es mi madre? ¿Quiénes son mis hermanos?», preguntó cuando le dijeron que querían verle. Cuando uno de sus seguidores le pidió permiso para ir a enterrar a su padre le dio esta terrible respuesta: «Deja que los muertos entierren a los muertos». No quería que nada se antepusiera a la personalidad.

Y así quien se dedique a ser uno mismo llevará una vida cristiana. Puede que se trate de un gran poeta; de un científico; de un joven estudiante en una universidad; de un pastor de ovejas en medio del páramo; de un escritor de obras de teatro, como Shakespeare; de un pensador sobre la divinidad, como Spinoza; de un niño que juega en el jardín o de un pescador que echa la red al mar. Poco importa lo que sea con tal de que desarrolle la perfección del alma que hay en su interior. Cualquier imitación en la moral o en la vida es mala. En nuestros días hay un loco que se arrastra por las calles de Jerusalén con una cruz de madera al hombro. Es un símbolo de cómo la imitación echa a perder la vida. El padre Damián fue cristiano cuando se fue a vivir con los leprosos porque al hacerlo llevó a la práctica lo mejor que había en él. Pero no fue más cristiano que Wagner, cuando plasmó su alma en su música, o que Shelley, cuando la plasmó en su canto. No hay un solo tipo de persona. Hay tantas imperfecciones como personas imperfectas. Y aunque uno puede ceder a la tentación de la caridad y seguir siendo libre, es imposible seguir siendo libre cuando se cede a la tentación del conformismo.

Así el socialismo conducirá al individualismo. El resultado natural es que el Estado tendrá que renunciar a cualquier pretensión de gobierno. Tendrá que renunciar porque, como dijo un sabio muchos años antes de Cristo, se puede dejar a la gente en paz y no hay por qué gobernarla. Cualquier modo de gobierno es un fracaso. El despotismo es injusto con todo el mundo, empezando por el déspota que seguramente estaba hecho para cosas mejores. Las oligarquías son injustas con la mayoría y las oclocracias lo son con unos cuantos. En otro tiempo se depositaron muchas esperanzas en la democracia, pero no es más que la coacción del pueblo por el pueblo y para el pueblo. Ha sido desenmascarada. Y debo decir que ya iba siendo hora, porque toda autoridad es degradante. Degrada a quienes la ejercen y a quienes la sufren. Cuando se ejerce de forma violenta, grosera y cruel produce un efecto positivo, porque fomenta o al menos inspira el espíritu de rebeldía y el individualismo que acabarán destruyéndola. Cuando se ejerce con moderación y se acompaña de premios y recompensas, produce una terrible degeneración moral. La gente, en ese caso, es menos consciente de la horrible presión a que está sometida y sigue con su vida en una especie de comodidad grosera, como los animales domésticos, sin llegar a darse cuenta de que probablemente está pensando pensamientos ajenos, viviendo según el modo de vida de otras

personas, vistiendo lo que podríamos llamar ropa de segunda mano y sin ser ella misma ni un momento. «Quien quiera ser libre —nos dice un gran pensador— no debe someterse.» Y la autoridad, al sobornar a la gente para que se someta, produce una barbarie grosera e hipertrofiada.

Con la autoridad, desaparecerá el castigo. Lo cual supondrá una enorme ventaja de valor incalculable. Cuando uno estudia la historia, y no en las ediciones expurgadas escritas para escolares y estudiantes mediocres, sino a las autoridades originales de cada época, es imposible no sentir náuseas, no ante los crímenes cometidos por los malvados, sino ante los castigos infligidos por los justos; cualquier comunidad se embrutece más por el uso habitual del castigo que por la repetición ocasional del delito. La deducción lógica es que cuantos más castigos se infligen más delitos se producen; la legislación moderna así lo reconoce y se ha planteado como objetivo reducir el castigo todo lo posible. Allí donde se ha reducido de verdad, los resultados han sido excelentes. Cuanto menos castigo, menos crímenes. Cuando deje de haber castigos, dejará de haber crímenes, o, si se producen, serán tratados por los médicos como una desasosegante forma de demencia que habrá que sanar a base de bondad y cuidados. Pues esos a los que hoy en día se llama criminales no lo son. El hambre y no el pecado es la causa del delito moderno. Por eso, como clase, nuestros criminales carecen totalmente de interés desde cualquier punto de vista psicológico. No son Macbeths maravillosos ni terribles Vautrins. Solo son lo que sería la gente normal y respetable si no tuviese suficiente para comer. Una vez abolida la propiedad privada, el crimen se volverá innecesario y dejará de existir. Por supuesto, no todos los delitos son delitos contra la propiedad, aunque sean estos los que el derecho inglés, que da más importancia a lo que uno tiene que a lo que es, castiga con una severidad más horrible e implacable (si exceptuamos el asesinato y consideramos la muerte un castigo peor que la servidumbre carcelaria, un punto sobre el que, según creo, nuestros criminales no están del todo de acuerdo). Pero aunque haya delitos que puedan no ir contra la propiedad, también los hay que pueden surgir de la miseria, la rabia y la depresión producida por nuestro sistema de acumulación de propiedad, de manera que, cuando se elimine dicho sistema, acabarán desapareciendo. Cuando todos los miembros de la sociedad tengan suficiente para cubrir sus necesidades y los demás dejen de inmiscuirse en sus quehaceres, dejará de interesarles meterse en la vida de nadie. Los celos, que son una de las principales causas del crimen en la vida moderna, son una emoción muy ligada a nuestra idea de la propiedad, y con el socialismo y el individualismo desaparecerán. Es notable que las tribus comunitarias desconozcan los celos.

Si el Estado no ha de gobernar, podríamos preguntarnos cuál habrá de ser su función: será el fabricante voluntario y el distribuidor de los bienes necesarios. Se encargará de fabricar lo útil. El individuo se ocupará de hacer lo

bello. Y, ya que he sacado a relucir el trabajo, no puedo sino añadir que en los últimos tiempos se han dicho y escrito muchas tonterías sobre la dignidad del trabajo manual. No hay nada necesariamente digno en el trabajo manual y en su mayor parte es totalmente degradante desde el punto de vista moral. Es mental y moralmente dañino trabajar en algo que no proporcione placer y muchos trabajos son actividades muy poco placenteras y deberían ser consideradas como tales. Barrer un cruce de caminos enfangado ocho horas al día cuando sopla el viento de levante es una tarea muy desagradable. Barrerlo conservando la dignidad mental, moral o física me parece imposible. Barrerlo con alegría sería espantoso. Estamos hechos para algo mejor que para limpiar la suciedad. Esos son trabajos que deberían realizar las máquinas.

Y no me cabe duda de que así será. Hasta el presente, el hombre ha sido, hasta cierto punto, esclavo de las máquinas, y hay algo trágico en el hecho de que cada vez que alguien inventa una máquina para que haga su trabajo acabe pasando hambre. No obstante, eso es resultado de nuestro sistema de propiedad y de competencia. Si uno es dueño de una máquina que hace el trabajo de quinientos, esos quinientos se quedan sin empleo y, al no tener trabajo, pasan hambre y acaban robando. El dueño de la máquina se queda con lo que esta produce y tiene así quinientas veces más de lo que debería, y probablemente —lo cual tiene enorme importancia— de lo que quiere en realidad. Si la máquina fuese propiedad de todos, todos se beneficiarían de ella, lo cual supondría una inmensa ventaja para la sociedad. Cualquier trabajo que no sea intelectual, cualquier trabajo monótono y pesado que implique cosas horribles y condiciones desagradables debe ser hecho por las máquinas. Las máquinas deben trabajar para nosotros en las minas de carbón, ocuparse de los servicios sanitarios, alimentar las calderas de carbón, limpiar las calles, entregar recados los días lluviosos y hacer cualquier cosa que resulte tediosa o angustiada. En la actualidad, las máquinas compiten con el hombre. En las condiciones adecuadas las máquinas servirán al hombre. No hay duda de que ese será el futuro de las máquinas, e igual que los árboles crecen mientras el terrateniente rural duerme, las máquinas harán todo el trabajo desagradable y necesario mientras la humanidad se divierte o disfruta del ocio cultivado —pues esa, y no el trabajo, es su verdadera ocupación— y se dedica a hacer cosas bellas, leer cosas bellas o simplemente a contemplar el mundo con admiración y deleite. El hecho es que la civilización necesita esclavos. En eso los griegos tenían toda la razón. A menos que haya esclavos para hacer el trabajo desagradable, horrible y carente de interés, la cultura y la contemplación resultan casi imposibles. La esclavitud humana es mala, insegura y degradante. El futuro depende de la esclavitud mecánica, la esclavitud de las máquinas. Y cuando los científicos ya no tengan que ir a un deprimente East End y repartir chocolate caliente de mala calidad y mantas aún peores entre la gente hambrienta, dispondrán de tiempo libre para idear y

concebir cosas maravillosas y asombrosas para su propio disfrute y el de los demás. Habrá grandes reservas de energía para todas las ciudades y para todas las casas, si se necesita, una energía que se transformará en calor, luz o movimiento según las necesidades. ¿Es esto utópico? Un mapa del mundo que no incluya Utopía carece de interés, pues pasa por alto el único país al que la humanidad arriba constantemente. Y desde el que, después de desembarcar, echa un vistazo, divisa otro país mejor y vuelve a hacerse a la vela. El progreso es la realización de las utopías.

Pues bien, he dicho que la sociedad suministrará las cosas útiles por medio de la organización de la maquinaria y que las cosas bellas las harán los individuos. Eso no solo es necesario, sino que es el único modo de conseguir tanto las cosas útiles como las bellas. Nadie que esté obligado a hacer cosas para los demás en contra de sus deseos y necesidades, trabajará con interés y podrá por tanto poner en su obra lo mejor que hay en él. Por otro lado, cada vez que una sociedad, una parte poderosa de una sociedad o un gobierno del tipo que sea, intenta dictarle al artista lo que debe hacer, el arte se desvanece, se vuelve estereotipado o degenera en una forma vil e innoble de artesanía. Cualquier obra de arte es el resultado único de un temperamento único. La belleza brota de la circunstancia de que el autor sea lo que es. Y no tiene nada que ver con que la gente quiera lo que quiera. De hecho, desde el momento en que un artista se fija en lo que quiere la gente e intenta satisfacer sus demandas, deja de ser un artista y se convierte en un artesano aburrido o simpático o en un comerciante más o menos honrado. Deja de tener derecho a considerarse un artista. El arte es el modo más intenso de individualismo que haya conocido el mundo. Me inclino a decir que es el único individualismo verdadero que ha conocido. El crimen, que en ciertas condiciones, parece ser el origen del individualismo, requiere reparar en los demás y entrometerse en sus vidas. Pertenece a la esfera de la acción. En cambio el artista puede crear algo bello él solo, sin pensar en sus vecinos; y si no lo hace únicamente por su propio placer, es que no es un verdadero artista.

Vale la pena subrayar que si el público intenta ejercer sobre el arte una autoridad tan inmoral como ridícula y tan despreciable como corruptora se debe precisamente a que es una forma muy intensa de individualismo. La culpa no es suya, pues el público ha estado mal educado en todas las épocas. Siempre ha exigido que el arte fuese popular para satisfacer su falta de gusto, halagar su absurda vanidad, oír lo que ya le habían dicho antes, ver lo que debería estar harto de ver, divertirse cuando está estragado después de una comida demasiado abundante y distraerse cuando se cansa de su propia estupidez. El arte nunca debería esforzarse en ser popular. Es el público el que tiene que volverse artístico. Lo cual es muy diferente. Si a un científico se le dijera que los resultados de sus experimentos y las conclusiones a las que pueda llegar no deben turbar las ideas populares al respecto, ni oponerse a los

prejuicios populares o herir la sensibilidad de quien nada sabe de ciencia; si a un filósofo le dijese que tiene todo el derecho del mundo a especular en las esferas más elevadas del pensamiento, siempre que llegue a las mismas conclusiones que defienden quienes jamás han pensado en esfera alguna...; en fin, lo más probable hoy es que a ambos les pareciese muy divertido. Sin embargo, no hace tantos años que la filosofía y la ciencia estaban sometidas al brutal control popular, de hecho estaban sometidas a la autoridad de la ignorancia general de la sociedad o a la del terror y la codicia de una clase eclesiástica o gubernamental. Por supuesto, nos hemos librado en gran parte de cualquier intento por parte de la sociedad, la Iglesia o el gobierno de entrometerse en el individualismo del pensamiento especulativo, pero la intención de entrometerse en el individualismo del arte imaginativo persiste. De hecho, no solo persiste sino que es agresivo, ofensivo y embrutecedor.

En Inglaterra, las artes que han salido mejor libradas son las que no interesan al público. La poesía es un buen ejemplo. Hemos tenido buena poesía en Inglaterra porque el público no la lee y en consecuencia no influye en ella. La gente gusta de insultar a los poetas porque son individuos, pero después los deja en paz. En el caso de la novela o el teatro, artes por las que el público sí se interesa, el resultado del ejercicio de la autoridad popular ha sido totalmente ridículo. Ningún país produce novelas tan mal escritas, tediosas y ramplonas, ni obras de teatro tan estúpidas y vulgares, como Inglaterra. Y no puede ser de otro modo. El ideal popular es tal que ningún artista puede alcanzarlo. Ser un novelista popular es a la vez demasiado fácil y demasiado difícil. Es demasiado fácil porque lo que exige el público en cuestiones de argumento, estilo, psicología y tratamiento del argumento y la literatura está al alcance de cualquier iletrado. Es demasiado difícil porque para cumplir con esos requisitos el artista tendría que violentar su naturaleza, tendría que escribir, no por el placer de escribir, sino para divertir a gente semieducada y para ello tendría que reprimir su individualismo, olvidar su cultura, aniquilar su estilo y renunciar a todo lo que hay de valioso en él. En el caso del teatro, la situación es un poco mejor, es cierto que a quienes van al teatro les gusta lo evidente, pero no lo aburrido, y el género burlesco y la farsa —los dos géneros más populares— son formas artísticas. Se pueden producir obras deliciosas en ambos géneros y el artista goza de mucha libertad. Donde mejor se aprecia el resultado del control popular es en las formas teatrales más elevadas. Si hay algo que el público odie es la novedad. Cualquier intento de ampliar los temas por los que el arte se interesa le resulta sumamente desagradable, y sin embargo la vitalidad y el progreso del arte dependen en gran medida de esa constante ampliación. Al público le desagrada la novedad porque le da miedo. Representa para él un modo de individualismo, una afirmación por parte del artista de que es él quien escoge el tema que va a tratar y la forma en que va a hacerlo. Y el público tiene razón al adoptar esa actitud. El arte es

individualismo, y el individualismo es una fuerza perturbadora y desintegradora. En eso reside su inmenso valor. Pues lo que intenta perturbar es la monotonía del arquetipo, la esclavitud de la costumbre, la tiranía del uso y la reducción del hombre al nivel de la máquina. En el arte, el público acepta lo que ha sido no porque lo aprecie sino porque no puede cambiarlo. Se tragan enteros a los clásicos sin saborearlos. Los toleran por inevitables y, como no pueden mancillarlos, parlotean sobre ellos. Extrañamente, o no tanto, según lo que uno opine, esta aceptación de los clásicos es muy dañina. La admiración acrítica de la Biblia y de Shakespeare en Inglaterra es un buen ejemplo de lo que digo. En el primer caso hay implicadas consideraciones de autoridad eclesiástica, así que no me entretendré en él.

Sin embargo, en el caso de Shakespeare es muy evidente que el público en realidad no ve la belleza ni los defectos de sus obras. Si apreciaran su belleza, o si repararan en sus defectos, no se opondrían al desarrollo del arte dramático. El hecho es que el público utiliza los clásicos de un país para frenar el progreso del arte. Degradan a los clásicos y los convierten en autoridades. Los utilizan como cachiporras para impedir la libre expresión de la belleza en formas nuevas. Se pasan el día preguntando a los escritores por qué no escriben como algún otro, o a los pintores por qué no pintan como algún otro, sin darse cuenta de que, si lo hicieran, dejarían de ser artistas. Cualquier forma nueva de belleza les resulta totalmente desagradable y cada vez que aparece alguna se enfadan y desconciertan tanto que utilizan siempre dos expresiones estúpidas: la primera que la obra de arte es totalmente incomprensible y la segunda que es totalmente inmoral. En mi opinión, lo que quieren decir es lo siguiente: cuando dicen que es totalmente incomprensible quieren decir que el artista ha dicho o hecho algo bello y nuevo; cuando afirman que es totalmente inmoral, se refieren a que ha dicho o hecho algo bello y verdadero. Lo primero se refiere al estilo, lo segundo al tema. Pero probablemente utilicen esas expresiones tan vagas igual que una turba utiliza los adoquines que encuentra más a mano. No hay un verdadero poeta o escritor en prosa en este siglo, por ejemplo, a quien el público británico no haya concedido solemnemente el diploma de inmoral; entre nosotros, dicho diploma equivale, en la práctica, a lo mismo que supone en Francia el reconocimiento formal de la Academia de las Letras, y por suerte hacen innecesario el establecimiento de semejante institución en Inglaterra. Por supuesto, el público utiliza las palabras a la ligera. Que tildaran a Wordsworth de poeta inmoral es lógico, pues Wordsworth era poeta. Pero que tildasen a Charles Kingsley de novelista inmoral resulta extraordinario, ya que la prosa de Kingsley dejaba mucho que desear. Pero ellos cogen las palabras y las utilizan lo mejor que pueden. Al artista, por supuesto, todo eso le trae sin cuidado. El verdadero artista cree totalmente en sí mismo porque es absolutamente él mismo. Aunque puedo imaginar que, si un artista produjera una obra de arte en Inglaterra y, justo

después de su aparición, fuese alabada por el público a través de su medio habitual, que es la prensa pública, como una obra profundamente comprensible y moral, empezaría a preguntarse seriamente si de verdad había sido él mismo en su creación y si no se trataría de una obra de segunda e indigna de él o simplemente carente de valor.

En conjunto, en Inglaterra, el artista sale beneficiado de estos ataques. Su individualidad se intensifica. Se convierte más aún en sí mismo. Por supuesto, se trata de ataques groseros, impertinentes y despreciables. Pero ningún artista espera elegancia de una mente vulgar, o estilo de un intelecto suburbano. La vulgaridad y la estupidez son dos hechos muy presentes en la vida moderna. Son lamentables, claro. Pero no por eso dejan de estar ahí. Son sujetos de estudio, como cualquier otra cosa. Y es justo señalar que los periodistas modernos siempre se disculpan en privado por lo que han escrito contra uno en público.

Puede decirse que, en los últimos años, se han añadido otros dos adjetivos al limitadísimo vocabulario a disposición del público que desee insultar al arte. Uno es «malsano» y el otro «exótico». El último expresa meramente la rabia del efímero champiñón ante la orquídea arrebatadora, exquisita e inmortal. La palabra «malsano», no obstante, se presta más al análisis. Es una palabra interesante. De hecho, lo es tanto que quienes la utilizan ignoran su significado.

¿Y qué significa? ¿Qué es una obra de arte sana o malsana? Todos los términos que se aplican a una obra de arte, siempre que se apliquen de forma racional, hacen referencia al estilo, al tema, o a ambas cosas a la vez. Desde el punto de vista del estilo, una obra de arte sana es aquella cuyo estilo reconoce la belleza del material que utiliza, ya sean las palabras o el bronce, el color o el marfil, y la utiliza como un factor para producir un efecto estético. Desde el punto de vista del tema, una obra sana es aquella en la que la elección del asunto está condicionada por el temperamento del artista y procede directamente de él. En suma, una obra de arte sana es una obra que tiene perfección y personalidad. Por supuesto, la forma y la sustancia no pueden separarse en una obra de arte; siempre son una sola cosa. Pero a fin de analizarlas, si dejamos de lado por un momento la unidad de la impresión estética, es posible separarlas intelectualmente. Una obra de arte malsana, por otro lado, es una obra cuyo estilo es previsible, pasado de moda y vulgar y cuyo tema ha sido elegido deliberadamente, no porque al artista le complazca, sino porque cree que el público le pagará por él. De hecho la novela popular que la gente considera sana, es siempre totalmente malsana, y lo que el público considera una novela malsana es siempre una obra de arte bella y sana.

No obstante, es posible que haya ofendido al público al limitar su repertorio a los términos «inmoral», «incomprensible», «exótico» y

«malsano». A veces, utiliza también la palabra «morboso». Aunque no tanto. El significado de esa palabra es tan simple que le asusta emplearla. Aun así, la utiliza de vez en cuando y uno se la encuentra en los periódicos populares. Por supuesto, se trata de una palabra ridícula aplicada a una obra de arte. Pues ¿qué es la morbosidad sino un tipo de emoción o de pensamiento incapaz de expresarse? El público es morbosos, porque no encuentra expresión para nada. El artista nunca lo es. Lo expresa todo. Se planta fuera del sujeto y produce efectos artísticos e incomparables a través de él. Tildar de morbosos a un artista porque se inspira en la morbosidad es tan estúpido como llamar loco a Shakespeare por haber escrito *El rey Lear*.

No vale la pena insistir en que no pretendo quejarme de que el público o la prensa utilicen mal estas palabras. Dada su falta de comprensión de lo que es el arte, es imposible que las utilicen en el sentido correcto. Me limito a señalarlo. En cuanto al origen de este uso equivocado y lo que significa, la explicación es muy sencilla. Procede de la bárbara concepción de la autoridad. Emanada de la incapacidad natural de comprender o apreciar el individualismo por parte de una comunidad corrompida por la autoridad. En una palabra, procede de ese engendro monstruoso e ignorante que llaman opinión pública, que es malo y bienintencionado cuando intenta controlar nuestros actos e infame y perverso cuando intenta controlar el pensamiento o el arte.

De hecho, se puede decir más a favor de la fuerza física del público que a favor de la opinión del público. Lo primero puede estar bien. Lo segundo es necesariamente estúpido. A menudo se dice que la fuerza no es un argumento. Pero eso depende por completo de lo que uno pretenda demostrar. Muchos de los problemas más importantes de los últimos siglos, como la continuación del gobierno personal en Inglaterra, o del feudalismo en Francia, se han resuelto mediante la fuerza física. La violencia de una revolución puede proporcionar al público una grandeza y un esplendor momentáneos. El día en que el público descubrió que la pluma es más poderosa que el adoquín y puede ser tan peligrosa como un trozo de ladrillo fue un día fatídico. Buscó de inmediato al periodista, lo encontró, lo favoreció y lo convirtió en su criado servicial y bien pagado. Es lamentable para ambos. Detrás de la barricada puede haber muchas cosas nobles y heroicas. Pero ¿qué hay detrás de un artículo de opinión, aparte de prejuicios, estupidez, manipulación y tonterías? Y, cuando las cuatro cosas se juntan, se convierten en una fuerza terrible y constituyen una nueva autoridad.

Antiguamente era el potro de tortura. Ahora es la prensa. Sin duda es un avance. Pero aun así sigue siendo malo, equivocado y degradante desde el punto de vista moral. Alguien —¿tal vez Burke?— dijo que el periodismo constituía el cuarto poder. Y no hay duda de que en la época debía de ser cierto. Pero en este momento se ha convertido en el único. Ha devorado a los

otros tres. Los señores temporales no dicen nada, los señores espirituales no saben qué decir y la Cámara de los Comunes no tiene nada que decir y aun así lo dice. Estamos dominados por el periodismo. En Estados Unidos el presidente ejerce el poder cuatro años mientras que el periodismo lo ejerce siempre. Por suerte, en Estados Unidos, el periodismo ha abusado de su autoridad del modo más completo y brutal. Y la consecuencia natural es que empieza a surgir un espíritu de rebeldía. A la gente le divierte o le repugna, según su naturaleza. Pero ya no tiene el poder que llegó a tener. No se le toma en serio. En Inglaterra, donde si exceptuamos unos cuantos casos bien conocidos, el periodismo no ha llegado a tales extremos de brutalidad, sigue siendo un factor de gran importancia y un auténtico poder. La tiranía que pretende ejercer sobre la vida privada de la gente me parece inaudita. El hecho es que el público tiene una insaciable curiosidad por enterarse de todo, menos de lo que vale la pena saber. El periodismo, consciente de ello y haciendo gala de una mentalidad de tendero, le suministra lo que desea. En siglos anteriores el público clavaba las orejas de los periodistas a la picota. Una costumbre ciertamente espantosa. Hoy son los periodistas quienes clavan sus propias orejas a los ojos de las cerraduras. Y eso es mucho peor. Y lo malo es que los más culpables no son los periodistas frívolos que escriben para eso que llaman los periódicos de sociedad. El verdadero daño lo hacen los periodistas graves, meditabundos y serios que, muy solemnemente, como se hace hoy en día, ponen ante la mirada del público algún incidente de la vida privada de un gran estadista, de un dirigente creador de doctrina y de fuerza política, e invitan al público a ejercer su autoridad en la materia, a dar sus opiniones y no solo a darlas, sino a ponerlas en práctica y a imponérselas a él, a su partido y a su país; en suma a ponerse en ridículo y a hacer todo el daño posible. La vida privada de hombres y mujeres no debería ser expuesta al público. Al público eso no le concierne.

En Francia gestionan mejor esos asuntos. Allí no se tolera que los detalles de los juicios de los tribunales de divorcio se publiquen para que sean objeto de diversión o crítica por parte del público. Lo único que se le permite saber es que se ha producido un divorcio y que se ha concedido a petición de una o de las dos partes implicadas. En Francia, de hecho, han puesto límites al periodista y dejan al artista en total libertad. Aquí damos libertad absoluta al periodista y ponemos límites al artista. O, lo que es lo mismo, la opinión pública inglesa intenta poner trabas, obstaculizar y deformar al hombre que crea cosas bellas y obliga al periodista a describir en detalle cosas feas, desagradables e incluso repulsivas, de manera que tenemos los periodistas más serios del mundo y los periódicos más indecentes. No es exagerado decir que se trata de una obligación. Es posible que haya algunos que disfruten publicando cosas horribles, o que sean pobres y tengan que recurrir a los escándalos para asegurarse una especie de sueldo fijo. Pero estoy convencido

de que hay otros periodistas, gente culta y educada, a quienes desagrada publicar esas cosas, que saben que está mal y solo lo hacen porque el ambiente malsano en que ejercen su trabajo les obliga a proporcionar al público lo que quiere y a competir con otros periodistas para saciar en todo lo posible ese burdo apetito popular. Es una situación muy degradante para cualquier persona educada, y no me cabe duda de que la mayoría lo lamenta profundamente.

Sea como fuere, dejemos los aspectos sórdidos de este asunto y volvamos a la cuestión del control popular en materia de arte, o a que sea la opinión pública la que le diga al artista la forma que debe utilizar, el modo en que ha de hacerlo y los materiales que debe emplear. He señalado ya que las artes que han salido mejor libradas en Inglaterra son las artes que no interesan al público. No obstante, el teatro sí le interesa y, como se han producido en él ciertos avances en los últimos diez o quince años, es importante subrayar que se deben exclusivamente a unos cuantos artistas individuales que se han negado a aceptar la falta de gusto popular como modelo y a considerar el arte como un asunto de oferta y demanda. Si el señor Irving, con su maravillosa y vívida personalidad, su estilo tan colorido y su extraordinario dominio no ya de la mera imitación, sino de la creación imaginativa e intelectual, se hubiese limitado a darle al público lo que quería, habría podido producir obras vulgarísimas del modo más vulgar y conseguir tanto éxito y dinero como cualquiera podría desear. Pero su objetivo no fue ese, sino lograr su propia perfección como artista, en ciertas condiciones y con ciertas formas artísticas. Al principio se dirigió a unos pocos, ahora ha educado a la mayoría. Ha creado en el público gusto y temperamento. El público aprecia enormemente su éxito artístico. No obstante, a menudo me pregunto, si el público entiende que dicho éxito se debe enteramente al hecho de que no aceptó su criterio y se dedicó a seguir el suyo. Según el criterio del público, el Lyceum habría sido una especie de barraca de segunda, igual que muchos teatros populares londinenses. Pero, tanto si lo entiende como si no, el hecho sigue siendo que ha llegado a adquirir cierto gusto y temperamento y que es posible que desarrolle tales cualidades. El problema entonces es ¿por qué el público no se vuelve más civilizado? Tiene la capacidad. ¿Qué se lo impide?

Lo que se lo impide, debemos volver a insistir, es el deseo de ejercer su autoridad sobre los artistas y las obras de arte. Hay ciertos teatros, como el Lyceum o el teatro de Haymarket, a los que el público parece asistir con la actitud correcta. En ambos ha habido artistas individuales que han logrado crear en su público —y cualquier teatro de Londres tiene su propio público— el temperamento al que apela el arte. ¿Y en qué consiste ese temperamento? En la receptividad. Ni más ni menos.

Si uno se aproxima a una obra de arte con la intención de ejercer alguna autoridad sobre ella y el artista, no podrá recibir ninguna impresión artística.

La obra de arte debe dominar al espectador y no a la inversa. El espectador debe ser receptivo. Debe ser el violín que toca el maestro. Y cuanto más pueda suprimir sus propias y bobas opiniones, sus tontos prejuicios y sus absurdas ideas sobre lo que debería ser o no el arte, más probable es que pueda entender y apreciar la obra de arte en cuestión. Eso, por supuesto, es más evidente en el caso del público vulgar, tanto masculino como femenino, que asiste al teatro en Inglaterra, pero no es menos cierto entre lo que llamamos la gente educada. Las ideas sobre arte de una persona educada se basan como es natural en lo que ha sido el arte, mientras que la obra de arte nueva es bella por ser lo que el arte no ha sido nunca; y medirla con los criterios del pasado equivale a utilizar un criterio que rechaza aquello de lo que depende la verdadera perfección. Solo un temperamento capaz de recibir por un medio imaginativo, y en condiciones imaginativas, impresiones nuevas y bellas será capaz de apreciar una obra de arte. Y esto, que es cierto en el caso de la pintura y la escultura, aún lo es más en la apreciación de otras artes como el teatro. Pues un cuadro y una estatua no están en guerra con el tiempo. Su transcurso les es indiferente. Un momento basta para apreciar su unidad. El caso de la literatura es distinto. Antes de que la unidad de efecto se haga realidad, debe transcurrir el tiempo. Y lo mismo ocurre en el teatro, donde puede suceder algo en el primer acto cuyo valor artístico no sea evidente para el espectador hasta llegar al tercer o cuarto acto. ¿Justifica eso que el imbécil de turno se levante del asiento, empiece a vociferar, interrumpa la representación y moleste a los actores? No. Una persona sensata guardará silencio y disfrutará de las deliciosas emociones de la sorpresa, la curiosidad y la tensión. No va al teatro a montar en cólera y demostrar su vulgaridad, sino a adquirir un temperamento artístico. No se erige en juez de una obra de arte. Se le ha permitido contemplarla y, si es buena, olvidará en ella todo el egotismo que tanto le perjudica, el egotismo de su ignorancia o de su saber. En mi opinión, esta característica del teatro no llega a comprenderse lo suficiente. Estoy seguro de que, si Macbeth se interpretara por primera vez ante el público londinense actual, a muchos de los presentes les irritaría la aparición de las brujas en el primer acto, con sus frases grotescas y su ridícula palabrería. Pero cuando la obra termina, uno comprende que la risa de las brujas en Macbeth es tan terrible como la risa de la locura en El rey Lear y aún más terrible que la risa de Yago en la tragedia del moro. Ningún espectador debe ser más receptivo que el del teatro. En el momento en que decide ejercer su autoridad se convierte en el enemigo declarado del arte y de sí mismo. Al arte le trae sin cuidado. Es él quien sufre las consecuencias.

Con la novela ocurre lo mismo. La autoridad popular y el reconocimiento de la autoridad popular resultan fatales. El Esmond de Thackeray es una obra de arte bella porque la escribió para su propio placer. En sus otras novelas, como Pendennis, Philip, e incluso a veces en Vanity Fair, está demasiado

pendiente de su público y echa a perder su obra al apelar a sus simpatías o burlarse de ellas. El verdadero artista ni siquiera repara en su público. Para él no existe. No lleva pasteles con semillas de amapola ni miel para aplacar o alimentar al monstruo. Eso lo deja para el novelista popular. Hoy tenemos en Inglaterra un novelista incomparable, el señor George Meredith. En Francia hay mejores artistas, pero ninguno cuya visión de la vida sea tan amplia, variada e imaginativamente sincera. Hay narradores en Rusia que tienen una intuición más vívida de lo que debería ser el dolor en la ficción. Pero él es el maestro de la ficción filosófica. Sus personajes no se limitan a vivir, sino que habitan en el pensamiento. Uno puede verlos desde mil puntos de vista. Son sugerentes. Tienen alma. Son interpretativos y simbólicos. Y quien creó esas figuras ágiles y maravillosas las creó para su placer y nunca preguntó al público qué era lo que quería, ni se preocupó por saberlo, ni dejó que le impusiera nada ni le influyera en modo alguno, sino que se dedicó a intensificar su propia personalidad y a producir su propia obra individual. Al principio, nadie le hizo caso. No le importó. Luego repararon en él unos cuantos. No cambió en nada. Ahora todos se fijan en él. Sigue siendo el mismo. Es un artista incomparable.

Con las artes decorativas ocurre lo mismo. El público se aferraba con patética tenacidad a lo que considero las tradiciones directas de la Gran Exposición de vulgaridad internacional, unas tradiciones tan espantosas que las casas en las que vivía la gente solo servían para albergar a ciegos. Empezaron a fabricarse cosas bellas: de las manos del tintorero surgieron colores preciosos, el cerebro del artista ideó hermosos motivos y empezó a defenderse el uso, el valor y la importancia de las cosas bellas. El público se indignó. Montó en cólera. Dijo estupideces. Nadie le hizo caso. A nadie le importó un bledo. Nadie aceptó la autoridad de la opinión pública. Y ahora es casi imposible entrar en una casa moderna sin ver algún detalle de buen gusto, algún reconocimiento del valor de un entorno bello, algún indicio de apreciación de la belleza. De hecho, hoy las casas de la gente son, por lo general, encantadoras. La gente se ha civilizado mucho. No obstante, es de justicia reconocer que el extraordinario éxito de la revolución en la decoración de las casas, los muebles y otras cosas por el estilo no se ha debido a que la mayoría del público haya desarrollado un gusto exquisito en dichas cuestiones. Se debe sobre todo a que los artesanos apreciaban tanto el placer de hacer cosas bellas y desarrollaron una conciencia tan vívida de la fealdad y la vulgaridad de los gustos del público que se negaron a darle lo que pedía. Hoy sería imposible amueblar una habitación como se amueblaban las habitaciones hace unos años sin tener que comprarlo todo en la subasta de muebles de segunda mano de una pensión de tercera categoría. Esos objetos ya no se fabrican. Por mucho que les incomodara, la gente tiene cosas bellas en sus casas. Por suerte para ella, su supuesta autoridad en esos asuntos se quedó en

nada.

Es evidente, por tanto, que cualquier autoridad en cuestiones artísticas es mala. La gente pregunta en ocasiones qué forma de gobierno es mejor para el artista. Solo hay una respuesta: la forma de gobierno mejor para el artista es la falta de gobierno. Cualquier autoridad impuesta sobre él y su arte es ridícula. Se ha dicho que los artistas han hecho cosas muy bellas bajo el despotismo. No es cierto. Los artistas que trabajaban para déspotas no eran súbditos sometidos sino creadores ambulantes de maravillas, personalidades vagabundas a las que había que recibir, halagar y dejar tranquilos para que pudieran crear. En favor del déspota puede decirse que, al ser un individuo, puede ser culto, mientras que la masa, al ser un monstruo, no puede serlo. Un emperador o un rey pueden agacharse a recoger el pincel de un artista, pero cuando la democracia se agacha es para arrojarle barro. Y no obstante la democracia no tiene que agacharse tanto como el emperador. De hecho, cuando quiere arrojar barro ni siquiera le hace falta agacharse. Pero no hay necesidad de separar al monarca de la turba, toda autoridad es mala por igual.

Hay tres tipos de déspotas: el déspota que tiraniza el cuerpo, el que tiraniza el alma y el que tiraniza ambas cosas por igual. El primero es el príncipe. El segundo, el Papa. El tercero el pueblo. El príncipe puede ser cultivado. Muchos príncipes lo han sido. Pero también es peligroso. Pensemos en Dante en el amargo festín de Verona o en Tasso en la mazmorra de Ferrara. Es mejor para el artista no vivir con príncipes. El Papa puede ser culto. Muchos papas lo han sido: los malos lo fueron. Los malos papas amaban la belleza casi con la misma pasión, o incluso con la misma, con que los buenos papas odiaban el pensamiento. La humanidad debe mucho a la maldad del papado. En cambio la bondad del papado ha contraído una gran deuda con la humanidad. Sin embargo, aunque el Vaticano haya conservado la retórica de sus truenos y perdido la vara del rayo, es mejor para el artista no vivir con papas. Fue un Papa quien dijo de Cellini ante un cónclave de cardenales que las leyes y la autoridad comunes no estaban hechas para los hombres como él; pero también fue un Papa quien lo metió en la cárcel y lo dejó allí hasta que enfermó de rabia, tuvo visiones irreales, vio el dorado sol entrar en su celda y se enamoró hasta tal punto de él que intentó escapar, trepó de torre en torre, cayó mareado por el aire del amanecer y se hirió, y un vendimiador tuvo que llevarlo en su carreta cubierto de pámpanos con una persona enamorada de las cosas bellas que cuidó de él. Los papas son peligrosos. En cuanto al pueblo, ¿qué puede decirse de él y de su autoridad? Tal vez ya hayamos dicho bastante. Su autoridad es ciega, sorda, fea, grotesca, trágica, ridícula, seria y obscena. Es imposible para el artista vivir con el pueblo. Todos los déspotas sobornan. El pueblo soborna y embrutece. ¿Quién le ha dicho que ejerza su autoridad? Está hecho para vivir, escuchar y amar. Alguien le ha causado un gran perjuicio. Se ha echado a perder al imitar a sus superiores. Ha tomado el cetro del príncipe.

¿Cómo utilizarlo? Se ha puesto la tiara del Papa. ¿Cómo soportar su peso? Es como un payaso con el corazón destrozado. Como un cura cuya alma aún no ha nacido. Cualquiera que ame la belleza le compadece. Él no la ama, pero tiene motivos para compadecerse de sí mismo. ¿Quién le ha enseñado a ser tirano?

Podríamos decir muchas más cosas. Podríamos señalar que el Renacimiento fue grande porque no pretendió resolver los problemas sociales ni se preocupó por tales asuntos, sino que dejó que el individuo se desarrollara libremente, de manera bella y natural, y así tuvo grandes artistas individuales. Podríamos apuntar que Luis XIV, al crear el Estado moderno, destruyó el individualismo del artista e hizo que todo fuese monstruoso con su monótona repetición y despreciable con su conformidad con la norma que destruyó en toda Francia la libertad de expresión que había aportado novedad a la tradición y creado nuevas formas a partir de las antiguas. Pero el pasado y el presente carecen de importancia, pues a lo que debemos enfrentarnos es al futuro. El pasado es lo que el hombre no debería haber sido, el presente lo que no debería ser y el futuro lo que son los artistas.

Habrà quien diga que semejante proyecto no es práctico y va contra la naturaleza humana. Lo cual es totalmente cierto. No es práctico y va contra la naturaleza humana. Justo por eso vale la pena llevarlo a la práctica y por eso lo propongo. Al fin y al cabo, ¿qué es un proyecto práctico? O bien un proyecto que ya existe o uno que podría llevarse a cabo en las presentes circunstancias. Pero es precisamente a esas circunstancias a las que me opongo y cualquier proyecto que las acepte será absurdo y estará equivocado. Las circunstancias desaparecerán y la naturaleza humana cambiará. Lo único que sabemos de ella es que cambia. El cambio es la única cualidad que podemos atribuirle. Los sistemas basados en la permanencia de la naturaleza humana, y no en su crecimiento y desarrollo, están abocados al fracaso. El error de Luis XIV fue pensar que la naturaleza humana sería siempre igual. El resultado de su error fue la Revolución francesa. Fue un resultado admirable. Todos los resultados de los errores de los gobiernos lo son.

Vale la pena subrayar que el individualismo no se presenta a quienes sermonean hasta la náusea sobre el deber, que significa hacer lo que los demás quieren porque así lo quieren, o sobre el sacrificio de uno mismo, que no es más que una reminiscencia de la mutilación de los salvajes. De hecho, no se presenta a nadie que exija nada. Surge de manera natural e inevitable. Es el punto hacia el que lleva todo desarrollo. Es la diferenciación hacia la que crecen todos los organismos. Es la perfección inherente a todo modo de vida, y hacia la que tiende cada vez más deprisa. Por eso el individualismo no obliga a nada. Al contrario, nos dice que no debemos tolerar coacción alguna. No intenta que la gente sea buena. Sabe que lo es, si se la deja en paz. El

individualismo surge de uno mismo. Se está desarrollando ahora mismo. Preguntar si el individualismo es práctico es como preguntar si lo es la evolución. La evolución es la ley de la vida y toda evolución conduce al individualismo. Cuando esa tendencia no se manifiesta es porque se ha paralizado artificialmente el desarrollo, por una enfermedad o por la muerte.

El individualismo no será ni egoísta ni afectado. Se ha dicho que uno de los resultados de la extraordinaria tiranía de la autoridad es que se manipulan totalmente las palabras para hacerlas decir lo contrario de lo que significan. Lo que es cierto del arte también lo es de la vida. Hoy en día se dice que alguien es afectado porque viste como le apetece. Pero al hacerlo se está comportando de manera natural. La verdadera afectación es vestir según las opiniones del vecino, que probablemente sean las de la mayoría y por tanto estúpidas. También se dice que alguien es egoísta porque vive de la manera que le parece más adecuada para desarrollar por completo su personalidad, cuando, de hecho, el principal objetivo de la vida es dicho desarrollo. Así es como deberíamos vivir todos. El egoísmo no consiste en vivir como uno quiere, sino en exigir a los demás que vivan como uno quiere. Lo generoso es dejar a la gente en paz y no entrometerse en su vida. El egoísmo siempre pretende crear una uniformidad arquetípica. La generosidad reconoce la variedad de los tipos como algo delicioso, la acepta, la tolera y la disfruta. Pensar por cuenta propia no es egoísmo. Quien no piensa por cuenta propia no piensa. Lo que es totalmente egoísta es exigirle al vecino que piense como nosotros y tenga nuestras mismas opiniones. ¿Por qué iba a hacerlo? Si puede pensar, es probable que piense de otro modo. Y, si no puede, es monstruoso exigirle que lo haga. Una rosa roja no es egoísta por querer ser una rosa roja. Sería horriblemente egoísta si quisiera que las demás flores del jardín fuesen rosas y rojas. Con el individualismo, la gente será generosa de manera natural, conocerá el significado de las palabras y lo expresará en su vida bella y libre. Tampoco será egotista como ahora. Pues el egotista cree tener derechos sobre los demás y el individualista no querrá tal cosa. No le gustará. Una vez conseguido el individualismo, se logrará también la solidaridad, y se ejercerá de manera libre y espontánea. Hasta el momento, apenas se ha cultivado la solidaridad. Solo ha habido compasión ante el dolor y esa no es la forma más elevada de solidaridad. Cualquier solidaridad es buena, pero la compasión ante el dolor es su forma menos bella. Está contaminada de egotismo y puede llegar a ser morbosa. Contiene cierto elemento de terror por nuestra propia seguridad. Nos asusta acabar como el leproso o el ciego y que nadie nos cuide. Curiosamente, también es limitada. Uno debería solidarizarse con la vida entera, no solo con las enfermedades y las amarguras, sino con la alegría de vivir, la belleza, la energía, la salud y la libertad. Cuanto más amplia es la solidaridad más difícil resulta pues requiere más generosidad. Cualquiera puede compadecerse del dolor de un amigo, pero hace falta una naturaleza

muy refinada —de hecho la naturaleza de un verdadero individualista— para solidarizarse con su éxito.

Con las tensiones de la lucha por abrirse paso en sociedad, dicha solidaridad es rara y está oprimida por la idea inmoral de la uniformidad en los tipos y la conformidad a la norma que tanto prevalece en todas partes y que en ningún sitio es tan aborrecible como en Inglaterra.

La compasión por el sufrimiento existirá siempre. Es uno de nuestros instintos más primarios. Los animales que son individuos, y me refiero a los animales superiores, la comparten con nosotros. Pero conviene recordar que así como la solidaridad con la alegría aumenta la alegría del mundo, la compasión por el dolor no disminuye el dolor en el mundo. Puede ayudarnos a soportar el mal, pero el mal permanece. La compasión por la tuberculosis no cura la tuberculosis, de eso se encarga la ciencia. Y cuando el socialismo haya resuelto el problema de la pobreza y la ciencia el problema de la enfermedad, el área de acción de los sentimentales se verá reducida y la solidaridad será mucho más amplia, saludable y espontánea. La gente se alegrará al contemplar la alegría ajena.

El individualismo del futuro se desarrollará gracias a la alegría. Cristo no hizo nada por reconstruir la sociedad y en consecuencia el individualismo que predicó solo podía conseguirse en soledad o a través del dolor. Los ideales que debemos a Cristo son los ideales del hombre que abandona por completo la sociedad, o que se resiste por completo a ella. Pero el hombre es social por naturaleza. Incluso la Tebaida acabó poblándose. Y aunque el cenobita desarrolle su personalidad, suele ser una personalidad muy pobre. Por otra parte, la terrible verdad de que el hombre puede realizarse mediante el dolor ejerce una asombrosa fascinación en el mundo entero. Los oradores y pensadores más superficiales disertan a menudo desde sus púlpitos y estrados sobre el culto al placer y gimotean en su contra. Pero rara vez en la historia el mundo ha tenido como ideal la alegría y la belleza. La adoración del dolor lo ha dominado con mucha más frecuencia. La Edad Media con sus santos y sus mártires, su amor por la penitencia, su pasión por el dolor, sus cilicios y sus flagelos, es el verdadero cristianismo y el Cristo medieval es el verdadero Cristo. Cuando surgió el Renacimiento y trajo consigo los nuevos ideales de belleza de la vida y la alegría de vivir, la gente no entendía a Cristo. Incluso el arte lo demuestra. Los pintores del Renacimiento dibujaban a Cristo como un niño pequeño jugando con otro niño en un palacio o un jardín, o tumbado entre los brazos de su madre, sonriéndole a ella, a una flor o a un pájaro de colores; o como una figura noble y elegante que se movía con nobleza; o como una figura maravillosa que se alzaba en una especie de éxtasis de la muerte a la vida. Incluso cuando lo dibujaban crucificado lo dibujaban como un Dios hermoso a quien hacía sufrir el hombre en su maldad. Pero no le prestaban

demasiada atención. Lo que les gustaba era pintar a los hombres y mujeres a quienes admiraban y mostrar la belleza de la Tierra. Pintaron muchas pinturas religiosas, de hecho pintaron demasiadas y la monotonía de tipos y motivos llega a hacerse fatigosa y fue perniciosa para el arte. Fue el resultado de la autoridad del público en cuestiones artísticas y hoy resulta deplorable. Sin embargo no ponían el alma en el cuadro. Rafael fue un gran artista cuando pintó su retrato del Papa. Cuando pintaba sus Madonnas y a Cristo de niño no lo fue. Cristo no tenía ningún mensaje que transmitir al Renacimiento —lo cual fue maravilloso pues aportó un ideal diferente— y para ver al Cristo verdadero hemos de acudir al arte medieval. Ahí lo encontramos malherido y maltrecho; no es apuesto, porque la belleza es alegría; no lleva bellos ropajes, porque eso también podría ser alegre: es un mendigo con un alma maravillosa; un leproso cuya alma es divina; no necesita salud ni propiedades; es un Dios que alcanza la perfección mediante el dolor.

La evolución del hombre es lenta. La injusticia es grande. Era necesario que el dolor se convirtiera en un modo de realización personal. Incluso ahora, en algunos sitios, el mensaje de Cristo sigue siendo necesario. Nadie que viva en la Rusia moderna puede alcanzar la perfección si no es a través del dolor. Unos cuantos artistas rusos se han realizado en el arte; en una ficción de carácter medieval cuya nota dominante es la búsqueda de la perfección a través del sufrimiento. Pero para quienes no son artistas, y para quienes no hay otro modo de vida que la vida real, el dolor es el único camino de perfección. Un ruso que vive feliz bajo el actual sistema de gobierno en Rusia o bien debe creer que el hombre no tiene alma o bien que no vale la pena desarrollarla. Un nihilista que rechaza toda la autoridad porque sabe que la autoridad es mala y acepta el dolor porque a través de él desarrolla su personalidad es un verdadero cristiano. Para él el ideal cristiano es algo verdadero.

Y no obstante, Cristo no se rebeló contra la autoridad. Aceptó la autoridad imperial del Imperio romano y pagó tributos. Soportó la autoridad eclesiástica de la Iglesia judía y no combatió su violencia con más violencia. Como he dicho antes, no tenía ningún proyecto para reconstruir la sociedad. El mundo moderno sí los tiene. Se propone terminar con la pobreza y el sufrimiento que esta acarrea. Desea librarse del dolor y del sufrimiento que supone. Confía en el socialismo y la ciencia como métodos. Aspira a que el individualismo llegue a expresarse a través de la alegría. Dicho individualismo será mayor, más pleno y bello que cualquier otro individualismo anterior. El dolor no es el último modo de perfección. Es solo provisional y una protesta. Hace referencia a la injusticia y lo malsano del entorno. Cuando desaparezcan el mal, la enfermedad y la injusticia ya no habrá lugar para él. Ha hecho una gran labor, pero casi está concluida. Su esfera se reduce día a día.

Nadie lo echará en falta. Pues lo que la gente busca no es el dolor ni el

placer, sino sencillamente la vida. Vivir una vida intensa, plena y perfecta. Cuando lo pueda hacer sin coaccionar a nadie ni sufrir coacciones ajenas y todas las actividades sean placenteras, será más cuerda, saludable y civilizada. El placer es la prueba de la naturaleza, la señal de su aprobación. Cuando uno es feliz, está en armonía consigo mismo y su entorno. El nuevo individualismo, a cuyo servicio está, tanto si lo quiere como si no, el socialismo, será una armonía perfecta. Será lo que buscaban los griegos y solo pudieron conseguir totalmente en el pensamiento, porque tenían esclavos y los alimentaban; será lo que buscaba el Renacimiento y solo pudo conseguir totalmente en el arte, porque tenía esclavos y los mataba de hambre. Será completo, y a través de él todo el mundo alcanzará la perfección. El nuevo individualismo es el nuevo helenismo.

## **FRASES Y FILOSOFÍAS PARA USO DE LA JUVENTUD**

El primer deber en la vida es ser tan artificial como sea posible. El segundo aún no lo ha descubierto nadie.

La maldad es un mito inventado por las buenas personas para explicar el peculiar atractivo de los demás.

Si los pobres solo tuvieran perfil no sería difícil resolver el problema de la pobreza.

Quienes no ven la diferencia entre el alma y el cuerpo carecen tanto de una cosa como de otra.

Un ojal verdaderamente bien hecho es el único vínculo entre arte y naturaleza.

Las religiones perecen cuando se demuestra que son ciertas. La ciencia es el registro de las religiones fenecidas.

Los bien educados contradicen a los demás. Los sabios se contradicen a sí mismos.

Nada que ocurra en realidad tiene la menor importancia.

El aburrimiento señala la llegada de la época de la seriedad.

En todos los asuntos sin importancia lo esencial es el estilo y no la sinceridad. En todos los asuntos de importancia lo esencial es el estilo y no la sinceridad.

Si uno dice la verdad, tarde o temprano acabarán descubriéndole.

El placer es lo único por lo que deberíamos vivir. Nada envejece tanto como la felicidad.

La única esperanza de vivir en el recuerdo de las clases comerciales es no pagar las facturas.

Ningún crimen es vulgar, pero la vulgaridad siempre es un crimen. La vulgaridad es la conducta de los demás.

Solo los superficiales se conocen a sí mismos.

El tiempo es un desperdicio de dinero.

Uno debería ser siempre un poco improbable.

Hay cierta fatalidad en las buenas resoluciones. Invariablemente se toman demasiado pronto.

La única expiación posible por vestir a veces con demasiada elegancia es ser siempre demasiado educado.

Ser prematuro es ser perfecto.

Cualquier preocupación sobre lo correcto o acertado de nuestro comportamiento demuestra un desarrollo intelectual interrumpido.

La ambición es el último refugio del fracaso.

Una verdad deja de ser cierta cuando más de una persona cree en ella.

En los exámenes los tontos hacen preguntas que los sabios no saben responder.

La vestimenta de los griegos carecía, en esencia, de talento estético. Nada debería revelar el cuerpo salvo el cuerpo.

Uno debería ser una obra de arte, o vestir una obra de arte.

Solo perduran las cualidades superficiales. La naturaleza profunda del hombre se descubre pronto.

La industria es la raíz de toda fealdad.

Las épocas perduran en la historia merced a sus anacronismos.

Solo los dioses saborean la muerte. Apolo ha perecido, pero Jacinto, a quien dicen que mató, vive aún. Nerón y Narciso están siempre con nosotros.

Los viejos lo creen todo, los de mediana edad sospechan de todo, los jóvenes lo saben todo.

El requisito de la perfección es la ociosidad: el objetivo de la perfección es la juventud.

Solo los grandes maestros del estilo logran ser confusos.

Hay algo trágico en el enorme número de jóvenes ingleses que empiezan la vida con un perfil perfecto y acaban adoptando alguna profesión útil.

Amarse a uno mismo es el inicio de un idilio que dura toda la vida.

**Freeditorial** 

¿Te gustó este libro?

Para más e-Books GRATUITOS visita [freeditorial.com/es](http://freeditorial.com/es)