

EL CRITICO COMO ARTISTA
CON ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA
IMPORTANCIA DE NO HACER NADA

Diálogo: Parte I. Personajes: Gilberto y Ernesto. Escena: La biblioteca de una casa en Piccadilly, enfrente de Green Park.

GILBERTO.—(*En el piano*). ¿De qué te estás riendo, Ernesto?

ERNESTO.—(*Alzando los ojos*). De un cuento excelente que acabo de leer en este volumen de Reminiscencias que encontré sobre la mesa.

GILBERTO.—¿Qué libro es? Ah, ya veo. No lo he leído todavía ¿es bueno?

ERNESTO.—Mientras tú tocabas lo he estado hojeando con cierto agrado, aunque, por regla general, no me gustan las memorias modernas. Casi siempre las escriben o gente que ha perdido por completo la memoria o que no ha hecho nada digno de recordarse; lo cual es, sin duda, la verdadera explicación de su popularidad, porque el público inglés siempre se siente a sus anchas cuando le está hablando una mediocridad.

GILBERTO.—Sí, el público es maravillosamente tolerante. Perdona todo, menos el genio. Pero debo confesar que me placen todas las memorias. Me gustan tanto por su forma

como por su asunto. En literatura el mero egotismo es delicioso. Es lo que nos fascina en cartas de personalidades tan distintas como Cicerón y Balzac, Flaubert y Berlioz, Byron y Madame de Sevigné. Cada vez que lo encontramos, y cosa extraña, es más bien raro, no podemos menos que darle la bienvenida y no olvidarlo fácilmente. La Humanidad amará siempre a Rousseau por haber confesado sus pecados no a un sacerdote sino al mundo, y ni las ninfas yacentes que Cellini vació en bronce para el castillo del Rey Francisco, ni el mismo Perseo verde y oro que en la abierta Loggia de Florencia muestra a la luna el muerto terror que una vez tornó la vida en piedra, le han proporcionado mayor placer que la autobiografía en que el supremo truhán del Renacimiento relata la historia de su esplendor y su vergüenza. Las opiniones, carácter, y hazañas del hombre importan poco. Puede ser un escéptico como el benévolo Sieur de Montaigne, o un santo como el amargo hijo de Mónica, pero cuando nos cuenta sus propios secretos, puede compeler nuestros oídos a la atención y nuestros labios al silencio. La guisa de pensamiento que representaba el Cardenal Newman,—si puede llamarse una guisa de pensamiento el resolver problemas intelectuales por una negación de la supremacía del intelecto,—pienso que no podría, que no pue-

de sobrevivir. El mundo nunca se cansará de observar esa alma perturbada en su marcha de obscuridad en obscuridad. El soledoso templo de Littlemore donde «es húmedo el aliento de la mañana y pocos los devotos», siempre le será grato, y cada vez que los hombres vean la amarilla hierba en el muro de Trinity pensarán en el gracioso estudiante que leyó en la segura aparición de la flor la profecía de que moraría para siempre con la Benigna Madre de sus días, profecía que la fe, en su sabiduría o su locura, no permitió que se realizara. Sí, la autobiografía es irresistible. El pobre, necio, presumido Secretario Pepys se ha hecho lugar en el círculo de los Inmortales, y consciente de que la indiscreción es la mejor parte del valor, bulle en medio de ellos con esa «afelpada bata roja de botones dorados y alamares» que con tanto amor nos describe, perfectamente a sus anchas, y charlando, para infinito placer suyo y nuestro, de la falda azul índigo que le compró a su mujer, del buen tocino y el «agradable *fricaseé* de ternera,» que le gustaba comer, de su juego de bolos con Will Joyce y su vagar detrás de las mujeres, y sus recitaciones de Hamlet los Domingos, y su tocar la viola los días de entre semana, y otras cosas perversas o triviales. Aun en la vida cotidiana elegotismo no carece de atractivos. Cuando la gente habla acerca de los demás es

de ordinario aburrída. Cuando nos habla acerca de sí misma es casi siempre interesante, y si se pudiera callarla cuando se pone cansada, tan fácilmente como puede cerrarse un libro de que se está fatigado, sería absolutamente perfecta.

ERNESTO.—Hay mucha virtud en ese Si, como diría Touchstone. Pero, ¿propones seriamente que cada persona se convierta en el Boswell de sí propio? ¿Qué sería en este caso de nuestros industriosos compiladores de Vidas y Recuerdos?

GILBERTO.—¿Qué ha sido de ellos? Son la peste de la época, ni más ni menos. Todo gran hombre tiene ahora sus discípulos y siempre es Judas quien escribe su biografía.

ERNESTO.—¡Hombre!

GILBERTO.—Temo que así sea. Antiguamente acostumbábamos canonizar a nuestros héroes. El método moderno es vulgarizarlos. Las ediciones baratas de los grandes libros pueden ser deliciosas, pero las ediciones baratas de los grandes hombres son absolutamente detestables.

ERNESTO.—¿Puedo preguntar a quien aludes?

GILBERTO.—A nuestros literatos de segunda clase. Estamos invadidos por una ralea de gente que cuando un poeta o un pintor mueren llegan a la casa con el empresario de pompas

fúnebres, y se olvidan de que su único deber es comportarse como mudos. No hablemos de ellos. Son simplemente los buitres de la literatura. A uno le toca el polvo, a otro la ceniza y el alma queda fuera de su alcance. Ahora déjame que te toque Chopin o Dvorak. ¿Te toco una fantasía de Dvorak? Escribe cosas apasionadas, curiosamente matizadas.

ERNESTO.—No, no apetezco música por ahora. Es demasiado indefinida. Además, anoche acompañé a la mesa a la Baronesa Bernstein, y aunque es absolutamente encantadora por muchos capítulos, se empeñó en discutir acerca de música como si estuviera escrita en alemán. Ahora bien, de cualquier modo que la música suene, me complace decir que no suena en manera alguna como el alemán. Hay formas de patriotismo que son realmente degradantes. No, Gilberto, no toques más. Vuélvete y conversa. Háblame hasta que el día de ebúrneos cuernos entre en el cuarto. Hay algo en tu voz que es maravilloso.

GILBERTO.—(*Levantándose del piano*). No estoy de humor para hablar esta noche. Realmente no lo estoy. Haces mal en sonreír. ¿Dónde están los cigarrillos? Gracias. ¡Qué exquisitos son estos narcisos! Se antojan hechos de ámbar y frío marfil. Se asemejan a cosas griegas del mejor período. ¿Cuál fué el cuento en las confesiones del arrepentido académico.

que te hizo reír? Dímelo. Después de tocar Chopin me siento como si hubiera estado llorando por pecados que nunca he cometido, y doliéndome de tragedias que no fueron mías. Siempre me parece que la música produce este efecto. Crea para uno un pasado del cual ha estado ignorante y lo llena de pesares que han permanecido ocultos de sus lágrimas. Me puedo imaginar un hombre que ha llevado una vida perfectamente vulgar, oír acaso algún extraño fragmento de música y descubrir de improviso, sin darse cuenta de ello, que ha pasado por terribles aventuras y conocido júbilos espantosos o violentos amores románticos o grandes renunciaciones. Dime, pues, esa historia, Ernesto. Necesito distraerme.

ERNESTO.—No creo que tenga ninguna importancia. Pero la considero como una ilustración realmente admirable del verdadero valor de la ordinaria crítica artística. Parece que cierta señora le preguntó una vez al arrepentido Académico, como lo llamas, si su alabada pintura de «Un Día de Primavera en Whiteley» o «Esperando por el Último Omnibus» o algún asunto de este jaez, había sido pintada toda a mano?

GILBERTO.—Y, ¿lo fué?

ERNESTO.—Eres completamente incorregible. Pero, hablando en serio, ¿para qué sirve la crítica artística? ¿Por qué no dejar sólo al

artista que cree un nuevo mundo, si le place, o si no que vele el mundo que ya conocemos, y del que me imagino, cada uno de nosotros se cansaría, si el Arte, con su fino espíritu de elección y delicado instinto de selección, no lo purificara, por decirlo así, y le diera momentánea perfección? Se me figura que la imaginación produce o debía producir la soledad en torno suyo y trabajar mejor en el silencio y en el aislamiento. ¿Por qué ha de ser perturbado el artista por el ríspido clamor de la crítica? ¿Por qué los que no pueden crear se arrojan la facultad de estimar el valor de la obra creadora? ¿Qué pueden saber acerca de ella? Si la obra de un hombre es fácil de comprender, es innecesaria una explicación...

GILBERTO.—Y si su obra es incomprensible, una explicación es malévola.

ERNESTO.—No dije eso.

GILBERTO.—Lo deberías haber dicho. Nos quedan tan pocos misterios ahora, que no nos es dado prescindir de ninguno. Los miembros de la Sociedad Browning, como los teólogos del partido de Broad Church o los autores de las series de Grandes Escritores de Walter Scott, creo que pierden el tiempo tratando de explicar su divinidad. Donde uno ha esperado que Browning es un místico, ellos se esfuerzan en mostrar que fué simplemente inarticulado. Donde uno se imagina que tenía algo que

ocultar, ellos prueban que tenía muy poco que revelar. Hablo nada más de su obra incoherente. Tomado en globo, el hombre fué grande. No perteneció a los olímpicos y tuvo toda la imperfección de los Titanes. No vió y solo de raro en raro pudo cantar. Su obra fué frustrada por la lucha, la violencia y el esfuerzo, y no pasó de la emoción a la forma, sino del pensamiento al caos. Fué grande sin embargo. Se le ha llamado un pensador, y fué ciertamente un hombre que estaba pensando de continuo, y de continuo pensando en voz alta, pero no era el pensamiento lo que lo fascinaba sino más bien los procesos porque se mueve. Amó la máquina, no lo que la máquina hace. El método por el cual el loco llega a su tema le era tan grato como la sabiduría del discreto. Tanto lo fascinó el sutil mecanismo del pensamiento que menospreciaba el lenguaje o lo consideraba como un instrumento incompleto de expresión. La rima, ese eco exquisito que en la hueca montaña de la Musa crea y responde su propia voz; la rima, que en las manos del verdadero artista se vuelve no simplemente un elemento material de belleza métrica sino un elemento espiritual de pensamiento y de pasión también, despertando una nueva disposición de ánimo acaso, o suscitando un nuevo curso de ideas, o abriendo por la simple dulzura y sugestión de soni-

do alguna puerta de oro a la que la imaginación misma ha llamado en vano; la rima, que puede trocar la expresión del hombre en el idioma de los dioses; la rima, única cuerda que hemos añadido a la lira griega, en las manos de Roberto Browning se convirtió en algo grotesco, contrahecho, que a las veces lo hizo aparecer en poesía como mediocre histrión y a menudo cabalgar impudentemente sobre Pegaso. Hay momentos en que nos hiere con monstruosa música. Es más; si solamente puede componer su música rompiendo las cuerdas de su laúd, las rompe, y estallan sin concierto y ninguna Tetis ateniense, formando melodía de alas trémulas, se posa en el cuerno de marfil para hacer perfecto el movimiento o el intervalo menos ríspido. Fué grande, empero, y aunque transformó el lenguaje en barro innoble, fabricó con él hombres y mujeres de carne y hueso. Es la más Shakespeareana criatura después de Shakespeare. Si Shakespeare pudo cantar con miríadas de labios, Browning tartamudeó con mil bocas. En este instante en que estoy hablando, y hablando no contra él sino por él, pasa por el aposento el desfile de sus personajes. Aquí se arrastra Fra Lippo Lippi con las mejillas todavía ardientes del cálido beso de alguna muchacha. Allí está de pie el temido Saúl con los señoriles zafiros resplandeciendo en su turbante. Mil-

dred Tresham está allá, y el monje español, amarillo de odio, y Blougram y Ben Ezra y el Obispo y San Praxedis. El fruto de Setebos farfulla en el ángulo y Sebaldo oyendo pasar junto a Pippa, mira el macilento semblante de Ottima y la execra a ella, a sí mismo y su pecado. Pálido como el blanco satín de su jubón el melancólico rey mira con soñadores ojos traicioneros pasar al fiel Strafford a la muerte y Andrea se estremece cuando oye a sus primos silbar en el jardín y le ordena que baje a su esposa. Sí, Browning fué grande. Y, ¿cómo se le recordará? ¿Como poeta? No, ciertamente. Se le recordará como un escritor de fantasía, como el más alto escritor de fantasía que acaso haya existido. Su sentido de situación dramática fué sin segundo, y si no le fué dable resolver sus propios problemas, al menos fué capaz de plantear problemas y ¿qué más había de hacer un artista? Considerado desde el punto de vista de un creador de caracteres tiene su puesto cerca de quien hizo a Hamlet. De haber sido articulado se habría sentado a su vera. El único que puede tocar la orla de su túnica es Jorge Meredith. Meredith es Browning en prosa. Se valió de la poesía como de un medio para escribir en prosa.

ERNESTO.—Hay algo en lo que dices, pero no todo. Eres injusto en muchos puntos.

GILBERTO.—Es difícil no ser injusto con

quien se ama. Pero volvamos a nuestro punto de partida. ¿Qué estabas diciendo?

ERNESTO.—Sencillamente esto. Que en los mejores días del arte no hubo críticos de arte.

GILBERTO.—Creo haber oído antes esta observación, Ernesto. Tiene toda la vitalidad del error y todo el tedio de un viejo amigo.

ERNESTO.—Es cierto. Sí, de nada sirve que muevas la cabeza de ese modo petulante. Es muy cierto. En los mejores días del arte no hubo críticos de arte. El escultor labró en el bloque de mármol el gran Hermes de blancos miembros que dormía dentro de él. Los modeladores en cera e iluminadores de imágenes prestaron tono y consistencia a la imagen, y el mundo, cuando la vió la adoró y quedó extático. Vacío el bronce fundido en el molde de arena y el río de rojo metal se enfrió en nobles curvas y tomó el contorno del cuerpo de un dios. Con esmalte y joyas pulidas dió vista a los ojos ciegos. Los rizos como jacintos se enresparon bajo su buril. Y cuando en algún sombrío santuario pintado al fresco o soleado pórtico de columnas el hijo de Leto se puso en pie sobre su pedestal, los que pasaban junto, *διὰ λαλπροτάτου Βάινοντες á Βρώς áί Θέρος*, se dieron cuenta de que una nueva influencia había aparecido en su vida, y entre sueños, o con un sentido de extraño y agujoneante gozo, fueron a sus moradas o trabajo cotidiano o va-

garon, quizás, trasponiendo las puertas de la ciudad en el soto poblado de ninfas donde el joven Fedro bañó sus plantas, y yaciendo allí en el suave césped, bajo los altos plátanos cuchicheantes y floridos *agnus castus*, comenzaron a pensar en la maravilla de la belleza y permanecieron mudos a causa de inusitado pavor. En esos días el artista era libre. Tomó en sus dedos la fina arcilla del río y con un útil primitivo de madera o de hueso, la modeló en formas tan exquisitas que la gente se las dió a los muertos como juguetes y todavía las encontramos en las tumbas polvosas en la amarilla colina de Tanagra con el oro mortecino y el marchito carmesí todavía adherido en cabellos, labios y arreos. En el muro de fresco estuco teñido con arena clara o pintado con leche y azafrán reprodujo a uno que holló con cansados pies los purpurinos y blanco-estrellados campos de asfodelos, a uno «en cuyos párpados yacía el todo de la guerra de Troya», Polixena, la hija de Priamo, o figuró a Odiseo, el astuto y prudente, atado con apretadas sogas al mástil para que pudiera oír sin peligro el canto de las sirenas, o vagando por las márgenes del cristalino río de Aqueronte, donde espectros de pescados se deslizaban sobre el agujijarrado lecho, o mostraba a los persas de manto y mitra huyendo ante los griegos en Maratón o las galeras

chocando sus picos de bronce en la estrecha rada de Salamina. Dibujó con estilo de plata y carbón sobre pergamino y cedro preparado. Sobre marfil y tierra cocida color de rosa pintó con cera, haciendo la cera flúida con jugo de olivas y firme con hierro encendido. Pínel, mármol y lino se tornaban maravillosos a medida que el pínel los acariciaba, y la vida, al ver su propia imagen, permaneció quieta y no se atrevió a hablar. Toda la vida fué suya desde el mercader sentado en la plaza pública hasta el embozado pastor recostado en la colina; desde la ninfa oculta en los laureales y el fauno que atisba a la luna hasta el rey que en una litera de largas cortinas verdes llevan los esclavos sobre sus hombros brillantes de aceite y lo abanicaban con abanicos de péñolas de pavo real. Hombres y mujeres, con placer o con pesar en el semblante pasaban ante él. Los observó y les robó su secreto. Con forma y color volvió a crear el mundo.

Todas las artes sutiles le pertenecieron también. Tuvo la gema contra el disco giratorio y se trocó la amatista en el violado lecho de Adonis y al través de la veteada sardónica se abalanzó Artemisa con su jauría. Martilló el oro en rosas y las enhiló en collares y brazaletes, forjó con oro coronas para el yelmo del conquistador o en palmas para la túnica tiria o en máscaras para los muertos reales.

En el reverso del espejo de plata grabó a Tetis conducida por las nereidas o a la enamorada Fedra con su aya, o a Perséfona, cansada de recordar y poniendo amapolas en sus cabellos. El alfarero se sentó en su cabaña, y de la silenciosa rueda, semejante a una flor, brotó el vaso de sus manos. Decoró la base, tallo y asas con dibujos de delicadas hojas de oliva u hojoso acanto o curva y crestada ola. Pintó en rojo y negro adolescentes luchando o en la carrera: caballeros armados de punta en blanco con extraños escudos heráldicos y curiosas viseras inclinándose en carros de forma de concha sobre encabritados corceles; los dioses sentados en festines o haciendo milagros; los héroes en sus victorias o en sus cuitas. A veces grabó con sutiles líneas bermejas en fondo blanco a la lánguida desposada y su novio, con Eros revoloteando en derredor,—un Eros parecido a los ángeles de Donatello—una risueña criatura de alas doradas o azules. En el lado combo escribía el nombre de su amigo. ΚΑΛΟΣ ΑΔΚΙΒΙΑΔΗΣ o ΚΑΛΟΣ ΧΑΡΜΙΑΔΗΣ nos cuenta la historia de sus días. En el borde de la ancha copa representaba el ciervo ramoneando o el león en reposo, según se lo dictaba su capricho. En el diminuto frasco de perfumes refa Afrodita arreglando su tocado, y con las Ménades de miembros desnudos en su séquito, bailaba Dionisio en tor-

no del jarro de vino con pies descalzos y manchados, en tanto que, semejante a un sátiro, el viejo Sileno se tendía sobre las orgullosas pieles o blandía la mágica lanza rematada por un cono de abeto y coronada de madre-selva. Y nadie venía a perturbar al artista en su obra. Ninguna charla vana lo distraía. No era molestado por opiniones. En el Ilisso, dice Arnold en alguna parte, no había Higginbothan. En el Ilisso, Gilberto, no había necios congresos de arte que llevaran el provincialismo a las provincias y enseñaran a vociferar a la mediocridad. En el Ilisso no había tediosos magazines de arte donde los industriosos hablan de lo que no comprenden. En las márgenes de cañaverales de este río, no se contoneaba el ridículo periodismo monopolizando el asiento del jurado cuando debería estar humildemente en el muelle. Los griegos no tuvieron críticos de arte.

GILBERTO.—Eres delicioso, Ernesto, pero tus ideas carecen de base. Temo que hayas estado oyendo la conversación de alguien mayor que tú. Esto es muy peligroso, y si dejas que degenera en hábito, encontrarás que es nocivo para el desarrollo intelectual. Por lo que toca al periodismo no es mi tarea defenderlo. Justifica su propia existencia por el principio Darwiniano de la supervivencia de lo vulgar. No trato sino de literatura.

ERNESTO.—Pero, ¿cual es la diferencia entre literatura y periodismo?

GILBERTO.—¡Oh! El periodismo es ilegible, y no se lee la literatura. Esto es todo. En cuanto a tu aserto que los griegos no tuvieron críticos de arte, te aseguro que es del todo absurdo. Sería más exacto decir que los griegos fueron una nación de críticos de arte.

ERNESTO.—¿De veras?

GILBERTO.—Sí, una nación de críticos de arte. Pero no es mi ánimo destruir la pintura fantásticamente deliciosa que has trazado de la relación entre el artista heleno y el espíritu intelectual de su época. Dar una descripción exacta de lo que no ha acaecido nunca no es solamente la propia ocupación del historiador sino el privilegio inalienable de cualquier hombre de merecimientos y cultura. Mucho menos deseo hablar doctamente. La conversación docta es o afectación de los estultos o profesión de los mentalmente cesantes. Y en cuanto a lo que llaman provechosa conversación no es sino el método necio por el cual los aun más necios filántropos tratan débilmente de desarmar el justo rencor de las clases criminales. No: déjame que te toque algún loco fragmento escarlata por Dvorak. Las pálidas figuras de la tapicería nos sonríen y los pesados párpados de mi Narciso de bronce están entornados de sueño. No discutamos nada

con solemnidad. Tengo bastante conciencia del hecho de que nacimos en una edad en la que solamente los aburridos son tratados con seriedad y vivo con el terror de no ser malinterpretado. No me degrades a la posición de darte informes útiles. La educación es una cosa admirable, pero es bien recordar de tiempo en tiempo que no puede enseñarse nada que sea digno de aprenderse. Al través de las cortinas apartadas de la ventana veo la luna como una recortada moneda de plata. Semejantes a doradas abejas, las estrellas se agrupan en su derredor. El cielo es un duro zafiro hueco. Salgamos a disfrutar de la noche. El pensamiento es maravilloso, pero las aventuras son aún más maravillosas. ¿Quién sabe si encontraremos al Príncipe Florizel de Bohemia u oigamos a la bella cubana decirnos que no es lo que parece?

ERNESTO.—Eres horriblemente testarudo. Insisto en que discutas conmigo sobre este asunto. Dijiste que los griegos fueron una nación de críticos de arte. ¿Qué crítica de arte nos han dejado?

GILBERTO.—Ernesto, aunque no hubiera llegado hasta nosotros un solo fragmento de crítica de arte de los helenos o de los días helenos, no sería menos cierto que los griegos fueron una nación de críticos de arte y que inventaron la crítica de arte, lo mismo que in-

ventaron la crítica de todo. Porque, en suma, ¿cuál es nuestra primer deuda a los griegos? Sencillamente el espíritu crítico. Y este espíritu que ejercitaron sobre cuestiones de ciencia y de religión, de ética y de metafísica, de política y educación lo ejercitaron sobre cuestiones de arte también y, a decir verdad, de las dos supremas y más elevadas artes nos legaron el más perfecto sistema de crítica que el mundo ha visto.

ERNESTO.—Pero, ¿cuáles son las dos supremas y más elevadas artes?

GILBERTO.—La Vida y la Literatura, la vida y la perfecta expresión de la vida. Los principios de la primera, tal como fueron formulados por los griegos, no los podemos realizar en una edad tan viciada por falsos ideales como la nuestra. Los principios de la segunda como ellos los sentaron, son en muchos casos tan sutiles, que apenas podemos comprenderlos. Reconociendo que el arte más perfecto es el que retrata más fielmente al hombre en su infinita variedad, elaboraron la crítica del lenguaje, considerada a la luz del simple material de este arte a un grado que, con nuestro rítmico sistema de énfasis razonable o emocional, no podemos alcanzar; estudiando, por ejemplo, los movimientos métricos de la prosa tan científicamente como un músico moderno estudia armonía y contrapunto, y huelga decir,

con más agudo instinto estético. En esto como en todo tuvieron razón. Desde la introducción de la imprenta y el fatal desarrollo del hábito de leer entre las clases media y baja de este país, ha habido una tendencia en literatura de recurrir más y más a la vista y menos al oído que es realmente el sentido que, desde el punto de vista del arte debería agradar y por cuyos cánones de placer debería guiarse siempre. Aun la obra de Pater que en conjunto es el más perfecto maestro de prosa inglesa que exista entre nosotros, muy a menudo se parece más a una pieza de mosaico que a un pasaje de música, y aquí y allí parece carecer de la verdadera vida rítmica de las palabras y la admirable libertad y riqueza de efectos que tal vida rítmica produce. A decir verdad, hemos convertido el escribir en un modo definido de composición y lo hemos considerado como una forma de elaborado diseño. Los griegos, por otra parte, tomaron el escribir como un método de crónica. Su prueba fué siempre la palabra hablada en sus relaciones musicales y métricas. La voz era el medio y el oído el crítico. A veces he pensado que la historia de la ceguera de Homero es realmente un mito artístico, creado en días de crítica con el propósito de recordarnos no simplemente que el gran poeta es siempre un vidente, que ve menos con los ojos del cuerpo

que con los ojos del alma, sino que es también un verdadero cantor que forja su canción de la música, que se repite cada línea una y otra vez a sí mismo hasta sorprender el secreto de su melodía y canta en la obscuridad las palabras que están aladas con luz. Sea esto verdad o no, fué seguramente su ceguera, como una ocasión si no como una causa a la que el gran poeta de Inglaterra debió mucho del majestuoso movimiento y sonoro esplendor de sus últimos versos. Cuando Milton ya no pudo escribir comenzó a cantar. ¿Quién parangonaría las cadencias de *Comus* con las cadencias de *Samson Agonistes* o del *Paraíso Perdido* o *Recobrado*? Cuando Milton se quedó ciego, compuso, como todos debían componer, solamente con la voz, y por tanto el caramillo o zampona de los tiempos primitivos se trocó en el órgano poderoso cuya rica música reverberante tiene toda la majestad del verso homérico si no trata de tener toda su velocidad y es el único legado imperecedero de la literatura inglesa que persiste al través de todas las edades, porque está sobre ellas y mora siempre con nosotros porque es inmortal en su forma. Sí, escribir les ha hecho mucho daño a los escritores. Debemos volver a la voz. Esta debe ser nuestra prueba, y entonces quizá seremos capaces de apreciar algunas de las sutilezas de la crítica de arte de los griegos.

Hoy por hoy no lo podemos hacer. Algunas veces, cuando he escrito un fragmento de prosa que he sido bastante modesto en considerar absolutamente irreprochable, me asalta el pavoroso pensamiento de que puedo haber sido culpable de la afeminación inmoral de usar movimientos trocaicos y tribráquicos, crimen por el cual, un docto crítico de la edad de Augusto censura con justa severidad al brillante aunque un tanto paradojal Hegesias. Me pongo frío cuando lo pienso y me pregunto si el admirable efecto ético de la prosa de este espléndido escritor que en una ocasión, animado por el espíritu de temeraria generosidad hacia la parte inculta de nuestra comunidad, proclamó la monstruosa doctrina de que la conducta es las tres cuartas partes de la vida, no sea algún día completamente aniquilado por el descubrimiento de que los cantos han sido dispuestos erróneamente.

ERNESTO.—¡Ah! Ahora te has puesto impertinente.

GILBERTO.—¿Quién no se pone impertinente cuando le dicen con toda gravedad que los griegos no tuvieron crítica de arte? Puedo comprender que se diga que el genio constructivo de los griegos perdió en crítica, pero no que la raza a la que debemos el espíritu crítico no criticó. No me pidas que te dé una exposición de la crítica de arte griego desde Pla-

tón hasta Plotino. La noche está demasiado bella para tal cosa, y la luna, si nos oyera, se pondría más ceniza en la cara de la que ya tiene. Piensa nada más en una pequeña y perfecta obra de crítica estética, el *Tratado sobre la Poesía* de Aristóteles. No es perfecto por su forma, porque está mal escrito, pues consiste acaso en notas tomadas para una conferencia de arte o en fragmentos aislados destinados para un libro más extenso, pero en tono y tratamiento es absolutamente perfecto. El efecto ético del arte, su importancia para la cultura y su lugar en la formación del carácter han sido hechos definitivamente por Platón; pero aquí vemos el arte considerado no desde el punto de vista moral, sino del puramente estético. Platón por supuesto, había tratado muchos asuntos definitivamente artísticos, como la importancia de la unidad en la obra de arte, la necesidad de tono y armonía, el valor artístico de las apariencias, la relación de las artes visibles con el mundo externo y la relación de la fantasía con los hechos. El despertó primeramente quizá en el alma del hombre ese deseo que no hemos satisfecho todavía, el deseo de conocer la conexión entre la Belleza y la Verdad, y el lugar de la Belleza en el orden moral e intelectual del Kosmos. Los problemas de idealismo y realismo tal como los plantea les parecerán a algunos faltos

de resultados en la esfera metafísica del sér abstracto en que los coloca, pero transpórtalos a la esfera del arte y reconocerás que son aún vitales y están llenos de sentido. Acaso sea que Platón está destinado a vivir como crítico de Belleza y que alterando el nombre de la esfera de sus especulaciones encontremos una filosofía nueva. Pero Aristóteles como Goethe trata principalmente el arte en sus manifestaciones concretas, tomando por ejemplo la Tragedia e investigando el material que emplea, que es el lenguaje, su asunto, que es la vida, el método con que trabaja, que es la acción, las condiciones con que se revela, que son las de la presentación teatral, su estructura lógica, que es el nudo y su final llamamiento estético al sentido de belleza realizado por medio de las pasiones de piedad y de pavor. Esa purificación y espiritualización de la naturaleza que llama *κάθαρσις* es, como lo vió Goethe, esencialmente estética, y no moral como se figuró Lessing. Teniendo en cuenta especialmente la impresión que la obra de arte produce, Aristóteles se pone a analizar esta impresión, a investigar su origen, a indagar cómo es producida. Como fisiólogo y psicólogo sabe que la salud de una función reside en la energía. Tener capacidad para una pasión y no realizarla es hacerse incompleto y limitado. El mímico espectáculo de la vida

que suministra la tragedia, limpia el pecho de mucha «substancia peligrosa», y presentando altos y dignos objetos para el ejercicio de las emociones purifica y espiritualiza al hombre; es más, no solamente lo espiritualiza, sino lo inicia también en nobles sentimientos de los cuales pudo no haber conocido nada, ya que la palabra *κάθαρσις* tiene, como me ha parecido algunas veces, una alusión precisa al rito de la iniciación si no es este, como de vez en cuando estoy tentado a imaginar, su verdadero y único sentido aquí. Por de contado, este es un simple resumen del libro. Pero ves qué perfecta pieza de crítica estética es. ¿Quién, sino un griego pudo haber analizado el arte tan bien? Después de leerlo no es de maravillarse más tiempo que Alejandría se consagrara tanto a la crítica de arte, y que encontremos a los temperamentos artísticos de la época investigando todas las cuestiones de estilo y manera, discutiendo las grandes escuelas académicas de pintura, por ejemplo, como la escuela Sicyon, que trató de preservar las graves tradiciones de la moda antigua, o las escuelas realista o impresionista que se propusieron reproducir la vida corriente, o los elementos de idealismo en el retrato, o el valor artístico de la forma épica en una edad tan moderna como la suya, o la adecuada materia para el artista. Temo, en verdad, que los tempera-

mentos inartísticos de la época se ocuparon en asuntos de literatura y de arte, porque las acusaciones de plagio fueron infinitas, y tales acusaciones procedieron o de los delgados labios incoloros de la impotencia o de las bocas grotescas de quien no poseyendo nada propio se figuran que pueden conquistar una reputación de riqueza gritando que han sido robados. Y te aseguro, Ernesto, que los griegos charlaron de pintores casi tanto como se charla ahora, y tenían sus pareceres especiales, y exhibiciones a un chelín y gremios de Artes y Oficios, y movimientos prerrafaelitas, y movimientos hacia el realismo, y dieron conferencias acerca del arte, y escribieron ensayos acerca del arte, y produjeron sus historiadores de arte y sus arqueólogos, y todo como ahora. Hasta los empresarios teatrales de las compañías trashumantes llevaron con ellas sus críticos dramáticos cuando iban de gira, y les pagaron pingües salarios por escribir noticias laudatorias. De hecho, todo lo que es moderno en nuestra vida, se lo debemos a los griegos. Todo lo que es anacronismo se lo debemos al medioevalismo. Los griegos son los que nos han dado todo el sistema de la crítica de arte, y cuán fino era su instinto crítico, puede advertirse en el hecho de que el material que criticaron con más cuidado fué el lenguaje, como ya lo he dicho. Porque el material

que el pintor y el escultor emplean es pobre parangonado con el de las palabras. Las palabras no solamente tienen música tan dulce como la de viola y laúd, color tan rico y vívido como cualquiera que nos hace atractivas las telas de los venecianos y los españoles, y forma plástica no menos cierta y segura que la que se revela en el bronce o en el mármol, pero el pensamiento y la pasión y la espiritualidad son suyos también y nada más que suyos. Si los griegos no hubieran criticado otra cosa que el lenguaje, habrían sido los grandes críticos de arte del mundo. Conocer los principios del arte más alto es conocer los principios de todas las artes.

Pero noto que la luna se oculta detrás de una nube color de sulfuro. Al través de una tostada erin de nébulas brilla como un ojo de león. Teme que te hable yo de Luciano y Longino, de Plinio, Fronto y Pausanias, y todos los que en el mundo antiguo escribieron o trataron sobre materias de arte. No hay por qué se asuste. Estoy cansado de mi expedición a los oscuros y tediosos abismos de los hechos. No me queda otra cosa ahora que el divino *μονοχρονος ἡδονη* de otro cigarrillo. Los cigarrillos tienen al menos el encanto de no dejar a uno satisfecho.

ERNESTO.—Prueba uno de los míos. Son bastante buenos. Los obtengo directamente

del Cairo. La única utilidad de nuestros agregados es que proveen a sus amigos de excelente tabaco. Y supuesto que se ha ocultado la luna hablemos otro poco. Estoy dispuesto a admitir que no tenía razón en lo que dije acerca de los griegos. Fueron, como has indicado, una nación de críticos de arte. Lo reconozco y lo siento por ellos. Porque la facultad creadora es más elevada que la crítica. Realmente no hay comparación entre ambas.

GILBERTO.—La antítesis entre ellas es completamente arbitraria. Sin la facultad crítica no hay creación artística absolutamente digna de este nombre. Hablabas hace un instante de ese fino espíritu de elección y delicado instinto de selección por medio del cual el artista realiza la vida para nosotros y le da momentánea perfección. Bueno, este espíritu de elección, este sutil tacto de omisión es realmente la facultad crítica en una de sus manifestaciones más características, y nadie que no posea esta facultad crítica puede crear algo en arte. La definición de Arnold de la literatura como una crítica de la vida no fué muy feliz en su forma pero mostró cuán vivamente reconocía la importancia del elemento crítico en toda obra creadora.

ERNESTO.—Yo diría que los grandes artistas trabajan inconscientemente, que fueron