

«más sabios de que lo que se figuraban», como creo que Emerson observa en alguna parte.

GILBERTO.—Realmente no es así, Ernesto. Toda buena obra imaginativa es consciente y deliberada. Ningún poeta canta porque deba cantar. Al menos ningún gran poeta. Un gran poeta canta porque opta por cantar. Así es hoy y así ha sido siempre. A las veces pensamos que las voces que resonaron al apuntar de la poesía fueron más sencillas, más frescas y más naturales que las nuestras, y que el mundo que vieron los poetas primitivos poseía una especie de cualidad poética que le era propia, y que casi sin cambio pudo convertirse en canción. La nieve se apila hoy sobre el Olimpo, y sus escarpadas laderas están frías y áridas, pero alguna vez suponemos, los pies blancos de la Musas, desembarazaban en la mañana de rocío a las anémonas, y al anochecer, fué Apolo a cantar a los pastores en el valle. Pero solo prestamos a otras edades lo que deseamos o creemos que deseamos para la nuestra. Nuestro sentido histórico está en falta. Todo siglo que produce poesía es hasta ahora un siglo artificial, y la obra que nos parece el más natural y simple producto de su tiempo es siempre el resultado de un esfuerzo más consciente. Créeme, Ernesto, no hay arte sin conciencia de sí mismo, y la conciencia de sí mismo y el espíritu crítico son uno.

ERNESTO.—Comprendo lo que quieres decir, y es de mucha substancia. Pero admitirás seguramente, que los grandes poemas del mundo primitivo, colectivos poemas anónimos, fueron resultado de la imaginación de las razas, más bien que de la imaginación de los individuos.

GILBERTO.—No cuando se trocaron en poesía. No cuando asumieron una forma bella. Porque no hay arte donde no hay estilo, y no hay estilo donde no hay unidad, y la unidad pertenece al individuo. Sin duda Homero se valió de viejas baladas, como Shakespeare tuvo crónicas, piezas y novelas con las que trabajó, pero no fueron sino su materia prima. Las tomó y las modeló en canto. Las hizo suyas porque las hizo hermosas. Fueron forjadas con música.

Y por tanto no construídas del todo,
Y por consecuencia construídas para siempre.

Cuanto más se estudia la vida y la literatura con tanta más fuerza se siente que detrás de todo lo que es maravilloso está el individuo, y que no es el momento el que crea al hombre, sino el hombre el que crea la edad. Me inclino a pensar en verdad, que cada mito y leyenda que parece brotar de la maravilla, o terror o fantasía de tribu o nación, fué en su origen fruto de un solo entendimiento. El nú-

mero curiosamente limitado de los mitos conduce a esta conclusión. Pero no nos desviemos hacia cuestiones de mitología comparada. Limitémonos a la crítica. Y lo que quiero señalar es esto. Una edad en que no hay crítica es o una edad en que el arte es inmóvil, hierático, y está confinado a la reproducción de tipos formales, o una edad que no posee arte absolutamente. Ha habido edades de crítica que no han sido creadoras, en el sentido ordinario de la palabra, edades en que el espíritu del hombre ha tratado de poner en orden los tesoros de su patrimonio, separar el oro de la plata, y la plata del plomo, contar las joyas y darles nombres a las perlas. Pero no ha habido nunca una edad creadora que no haya sido también crítica. Porque la facultad crítica es la que inventa formas nuevas. La tendencia de la creación es repetirse. Al instinto crítico es al que debemos cada nueva escuela que surge, cada nuevo molde que el arte encuentra a la mano. No hay en realidad una sola forma que use el arte ahora que no nos venga del espíritu crítico de Alejandría, donde se estereotiparon, o inventaron o perfeccionaron estas formas. Digo Alejandría no solamente porque fué allí donde el espíritu griego fué más consciente, y a decir verdad espiró al cabo en el escepticismo y en la teología, sino porque fué a esta ciudad y no a Atenas a la

que Roma acudió para sus modelos, y si vivió la cultura fué gracias a la supervivencia tal cual era de la lengua latina. Cuando en el Renacimiento, la cultura griega alboreó en Europa, el terreno estaba en cierto modo preparado. Pero para desambarazarse de los detalles de la historia, que son siempre tediosos y a menudo inexactos, digamos que en general las formas de arte se deben al espíritu griego de crítica. A él debemos la epopeya, el lirismo, todo el drama en cada uno de sus desarrollos incluso el burlesco, el idilio, la novela romántica, la novela de aventuras, el ensayo, el diálogo, la oración, la conferencia, por la cual tal vez no los perdonamos, y el epigrama en todo el amplio sentido de esta palabra. De hecho le debemos todo, excepto el soneto, al que pueden referirse, no obstante, un curioso paralelismo de proceso de pensamiento en la Antología; el periodismo americano, al que no se puede encontrar ningún paralelismo en ninguna parte, y la balada en supuesto dialecto escocés, que uno de nuestros más industriosos escritores propuso hace poco como base para el final y unánime esfuerzo de parte de nuestros poetas mediocres para hacerse románticos de verdad. Cada nueva escuela, al aparecer, clama contra la crítica, pero, debe su origen a la facultad crítica del hombre. El mero instinto creador no innovasino reproduce.

ERNESTO.—Has estado hablando de la crítica como de una parte esencial del espíritu creador, y acepto tu teoría en todas sus partes. Pero, ¿qué me dices de la crítica fuera de la creación? Tengo el hábito necio de leer diarios, y me parece que gran parte de la crítica moderna carece de valor.

GILBERTO.—No lo tiene mucho de la obra creadora moderna. La mediocridad pesando en la balanza a la mediocridad, y la incompetencia aplaudiendo a su hermana, tal es el espectáculo que la actividad artística de Inglaterra nos proporciona de tiempo en tiempo. Y sin embargo siento que soy un tanto injusto en esta materia. Por regla general, los críticos,—hablo por supuesto de la clase elevada, de los que escriben para los periódicos de seis peniques,—son mucho más cultos que los autores cuya obra están llamados a juzgar. Lo cual es en verdad lo que es de esperarse, porque la crítica demanda mucha más cultura que la creación.

ERNESTO.—¿De veras?

GILBERTO.—Seguramente. Todo el mundo puede escribir una novela de tres volúmenes. No requiere sino total ignorancia de la vida y la literatura. La dificultad que en mi sentir siente el cronista es la dificultad de fijar un tipo. Donde no hay estilo es imposible un tipo. Los pobres cronistas están redu-

cidos en apariencia a ser noticieros de inspección de policía, relatores de los hechos de los comunes criminales del arte. A las veces se les acusa de no leer todas las obras que están llamados a criticar. No las leen. O al menos no debían. Si lo hicieran se trocarían en confirmados misántropos, o si se me permite tomar una frase de uno de los flamantes graduados de Newnham, confirmados misoginos por el resto de su vida. Ni es necesario. Para conocer la vendimia y calidad de un vino, no es menester apurar todo el tenel. Debe ser perfectamente fácil en media hora decir si un libro vale algo o no vale nada. En realidad diez minutos son bastantes si se tiene el instinto de la forma. ¿Quién desea vadear un volumen fastidioso? Se prueba y esto es suficiente, más que suficiente. Sé que hay muchos honrados trabajadores en pintura y literatura que son del todo adversos a la crítica. Tienen mucha razón. Su obra no se encuentra en relación con su época. No nos aporta ningún elemento desconocido de placer. No sugiere nuevos horizontes de pensamiento, pasión o belleza. No debe hablarse de ella. Debe abandonarse al olvido que merece.

ERNESTO.—Pero, dispensa que te interrumpa, me parece que te dejas llevar muy lejos por tu pasión por la crítica. Porque, después de todo, aun tú admitirás que es mu-

cho más difícil hacer una cosa que hablar de ella.

GILBERTO.—¿Más difícil hacer una cosa que hablar de ella? De ninguna manera. Este es un craso error popular. Es mucho más difícil hablar acerca de una cosa que hacerla. En la esfera de la vida actual, esto es obvio, por supuesto. Cualquiera puede hacer historia. Solamente un gran hombre puede escribirla. No hay manera de acción, no hay forma de emoción que no compartamos con los animales inferiores. Solo por el lenguaje nos elevamos por encima de ellos, o por encima de nosotros mismos, por el lenguaje que es el padre, no el hijo del pensamiento. A decir verdad, la acción es siempre fácil, y cuando se nos presenta en su más agravada, porque es su más continua forma, que considero es la de la industria, se vuelve simplemente el refugio de los que no tienen nada qué hacer. No, Ernesto, no hables de acción. Es algo ciego que depende de influencias externas, y que es movido por impulsos de que es inconsciente. Es algo incompleto en su esencia, porque lo limita el accidente, e ignorante de su dirección, porque nunca coincide con su propósito. Su base es la falta de imaginación. Es el último recurso de los que no saben soñar.

ERNESTO.—Gilberto, tratas el mundo como si fuera un globo de cristal. Lo tienes en tu

mano y lo inviertes si le place a tu fantasía. No haces otra cosa que volver a escribir la historia.

GILBERTO.—El único deber que debemos a la historia es el de volver a escribirla. Esta no es la menor de las tareas reservadas al espíritu crítico. Cuando descubramos las leyes científicas que rigen la vida, nos daremos cuenta de que la única persona que tiene más ilusiones que el soñador es el hombre de acción. A decir verdad, no conoce ni el origen de las hechas ni sus resultados. Del campo en que pensó haber sembrado abrojos, recogemos nuestra vendimia, y la higuera que plantó para nuestro placer, es tan estéril como el cardo y más amargo. Porque la humanidad no ha sabido nunca donde iba, ha sido capaz de encontrar su camino.

ERNESTO.—Entonces, ¿piensas que en la esfera de la acción un propósito consciente es un engaño?

GILBERTO.—Es peor que un engaño. Si viviéramos bastante para ver las consecuencias de nuestros actos, puede ser que los que llamamos buenos fueran atacados por sordos remordimientos y los que el mundo llama malos fueran conmovidos por un noble regocijo. Cada cosa que hacemos pasa a la gran máquina de la vida que acaso trueque nuestras virtudes en polvo y las haga despreciables, o

transforme nuestros pecados en elementos de una nueva civilización más portentosa y más espléndida que todas las que han pasado. Pero los hombres son esclavos de las palabras. Rabian contra el materialismo, como lo llaman, olvidando que no ha habido mejora material que no haya espiritualizado el mundo, y que ha habido pocos despertadores espirituales, quizá ninguno, que no hayan malgastado las facultades del mundo en estériles esperanzas e infructuosas aspiraciones y vacíos y estorbosos credos. Lo que se denomina pecado es un elemento esencial de progreso. Sin él el mundo se estancaría, o envejecería o no tendría color. Por su curiosidad, el pecado acrecienta la experiencia de la raza. Gracias a su intensa aserción de la individualidad, nos salva de la monotonía del tipo. En su repudiación de las nociones corrientes acerca de la moralidad, posee la ética más alta. ¡En cuanto a las virtudes! ¿Qué son las virtudes? La naturaleza, dice Renán, se preocupa poco de la castidad, y acaso es a la vergüenza de la Magdalena a la que las Lucrecias de la vida moderna deban su impecabilidad y no a su propia pureza. La caridad, como han sido obligados a reconocer aun aquellos de cuya religión forma parte, crea una multitud de males. La simple existencia de la conciencia, esa facultad de la que la gente charla hoy tanto

y se muestra tan ignorantemente orgullosa, es una señal de nuestro imperfecto desarrollo. Debe ser relegada al instinto para que seamos admirables. La negación de sí mismo es simplemente un método por el cual el hombre tiene su progreso, y el sacrificio, una supervivencia de la mutilación del salvaje, parte de esa antigua adoración de la pena que es un factor tan terrible en la historia del mundo, y que aun hoy hace víctimas día a día y tiene altares en la tierra. ¡Virtudes! ¿Quién sabe lo que son las virtudes? Tú no lo sabes. Yo tampoco. Es bueno para nuestra vanidad que matemos al criminal, porque si consistiéramos que viviese, podría mostrarnos lo que hemos ganado con su crimen. Es bueno para su tranquilidad que el santo vaya al martirio. Se le ahorra la vista del horror de su cosecha.

ERNESTO.—Gilberto, tocas una nota muy ríspida. Tornemos a los campos de la literatura donde hay más gracia. ¿Qué decías? ¿Que era más difícil hablar de una cosa que hacerla?

GILBERTO.—(*Después de una pausa*). Sí, creo que aventuré esa sencilla verdad. ¿Te das cuenta ahora de que tengo razón? Cuando el hombre obra es un muñeco. Cuando describe es un poeta. Todo el secreto estriba en esto. Era bastante fácil en las fabulosas llanuras de la ventosa Ilión disparar la hendida flecha

del pintado arco o golpear el escudo de cuero y llameante azófar con la larga lanza de fresno. Le fué fácil a la adúltera reina extender los tapetes de Tiria para su señor y a la sazón en que yacía recostado en la bañera de mármol, arrojar la purpúrea red sobre su cabeza y pedirle a su imberbe amante que apuñalara al través de la malla el corazón que debía haberse roto en Aulis. Aun para Antígona, a quien la muerte esperaba como su prometido, fué fácil a mediodía pasar al través del aire contaminado, escalar la colina y cubrir con amorosa tierra el miserable cuerpo desnudo que no tenía tumba. Pero, ¿qué decir de quienes escribieron acerca de estas cosas? ¿Qué de aquellos que les dieron realidad y les infundieron eterna vida? ¿No son más grandes que los hombres y mujeres que cantaron? «Héctor, el dulce caballero es muerto», y Luciano nos cuenta cómo en el lóbrego mundo subterráneo Menippo vió la blanca calavera de Helena y se maravilló de que por trofeo tan horrendo se hubieran botado aquellas barcas de corvas proras, hubieran caído sin aliento aquellos bellos hombres de recias armaduras, y se hubieran trocado en polvo aquellas almenadas ciudades. Día a día la hija de Leda de albor de cisne sale a las murallas y observa la marea del combate. Los barbigrises guerreros se maravillan de sus hechi-

zos, mientras ella permanece de pie allado del rey. En su cámara de teñido marfil yace su amante. Está puliendo su ligera armadura y peinando el penacho escarlata. Seguido de escudero y paje su marido va de tienda en tienda. Puede distinguir su cabello claro, y oye o se le figura oír su fría voz argentina. Abajo en el patio, el hijo de Príamo se está ciñendo la rutilante coraza. Los blancos brazos de Andrómaca rodean su cuello. Pone su yelmo sobre el césped para no asustar a su bebé. Detrás de las bordadas cortinas de su pabellón está sentado Aquiles, con atavíos perfumados, en tanto que se acicala con arreos de oro y plata el amigo de su alma para ir al combate. De un arcón curiosamente grabado que su madre Tetis le trajo, el Señor de los Mirmidones saca el místico cáliz que no han tocado nunca los labios de un hombre, lo limpia con azufre, lo enfría con agua fresca, y luego de lavarse las manos llena de negro vino su barnizado hueco, y derrama la espesa sangre de la uva en la tierra en honor de aquel a quien adoraron en Dódona profetas descalzos, y lo impetra, y no sabe que ruega en vano y que Euforbio, el hijo de Panthous cuyos rizos fueron festoneados de oro, y el Priamida, el corazón de león, Patroclo, el camarada de camaradas, van a recibir la muerte de manos de dos caballeros de Troya. ¿Son espectros? ¿Hé-

roes de niebla y montaña? ¿Sombras en una canción? No: son reales. ¡Acción! ¿Qué es la acción? Muere en el momento de su energía. Es una baja concesión a los hechos. El mundo fué forjado por el cantor para el soñador.

ERNESTO.—Mientras hablas parece que así es.

GILBERTO.—Así es en verdad. En la derruída ciudadela de Troya se desliza la lagartija que parece de bronce verde. El buho ha fabricado su nido en el palacio de Príamo. En la solitaria llanura vagan pastor y cabrero con sus rebaños, y donde sobre el mar de oleosa superficie color de vino, *οἶνοψ ποντος*, como Homero lo llama, las grandes galeras de los Danaoi de proras de cobre y pintadas de bermellón vinieron como crecientes fulgurantes, el solitario pescador de atún se sienta en su barquilla y atisba los cebados corchos de sus redes. Esto no obstante, mañana a mañana se abren las puertas de la ciudad, y a pie o en los carros tirados por caballos, los guerreros avanzan a la batalla y zahieren a sus enemigos detrás de sus máscaras de hierro. Durante todo el día rabia la pelea, y cuando obscurece brillan las antorchas junto a las tiendas y la lámpara en la cámara. Los que viven en el mármol o en el pintado painel no conocen sino un solo instante exquisito, eterno en verdad en su belleza, pero limitado a una nota

de pasión o de calma. Aquellos que el poeta hace vivir, tienen mil emociones de gozo y terror, de valor y desesperación, de placer y de sufrimiento. Las estaciones van y vienen en alegre o triste desfile, y con ligeros o pesados pies los años pasan ante ellos. Tienen su juventud y su madurez, son niños y envejecen. Siempre alborea para Santa Helena, como la vió Veroneso en la ventana. Al través del quieto aire matinal, los ángeles le traen el símbolo de la pena de Dios. Las frescas brisas de la mañana apartan los dorados cabellos de sus sienes. En el otero cercano a Florencia, donde yacen los amantes de Giorgione, es siempre solsticio de mediodía, mediodía que tornan tan lánguido los soles estivales, que la delgaducha zagala semidesnuda apenas puede sumergir en la fuente de mármol la redonda ampolla de vidrio cristalino, y los largos dedos del tañedor de laúd permanecen ociosos sobre las cuerdas. Es siempre el crepúsculo para las ninfas que Corot puso en medio de los plateados álamos de Francia. En un crepúsculo eterno danzan esas diáfanas figuras frágiles, cuyos trémulos pies blancos parecen no tocar el césped embebido de rocío que huelen. Pero aquellos que viven en epos, drama o novela, ven al través de los atareados meses crecer y menguar las lunas nuevas, y atisban la noche desde la aparición de la estrella

de la tarde hasta la de la estrella de la mañana, y de orto a ocaso pueden observar el día que se desliza con todo su oro y su sombra. Para ellos, como para nosotros, las flores se matizan y se agostan, y la Tierra, esa Diosa de trenzas verdes, como Coleridge la llama, cambia sus arreos para halagarlos. La estatua está concentrada en un momento de perfección. La imagen pintada en la tela no posee elementos espirituales de crecimiento o de cambio. Si no conocen la muerte es porque conocen muy poco de la vida, pues los secretos de la vida y de la muerte pertenecen a aquellos, solamente a aquellos a quien afecta la secuencia del tiempo, y que poseen no meramente el presente sino el futuro y pueden levantarse o caer de un pasado de gloria o de vergüenza. El Movimiento, ese problema de las artes visibles, puede ser verdaderamente realizado solo por la Literatura. La Literatura es la que nos muestra el cuerpo en su rapidez y el alma en su inquietud.

ERNESTO.—Sí, ahora comprendo lo que quieres decir. Pero de fijo, cuanto más alto coloques al artista creador, tanto más bajo debe estar el crítico.

GILBERTO.—¿Por qué?

ERNESTO.—Porque lo mejor que puede darnos no es sino un eco de rica música, una sombra vaga de delineada forma. Puede ser cier-

to que la vida es caos, como me dices que lo es; que sus martirios son mezquinos y sus heroísmos innobles, y que la función de la Literatura es crear, de la materia prima de la existencia actual, un nuevo mundo que será más espléndido, más durable, y más verdadero que el mundo visto por los ojos del vulgo y por medio del cual las naturalezas comunes se esfuerzan en realizar su perfección. Pero, con toda seguridad, si este nuevo mundo ha sido creado por el espíritu y toque de un gran artista, será cosa tan completa y perfecta que no le quedará al crítico nada que hacer. Puedo comprender ahora, y estoy dispuesto a admitir, que es mucho más difícil hablar acerca de una cosa que hacerla. Pero tengo para mí que esta sólida e inteligente máxima que es en extremo consoladora para los sentimientos de uno, y debía ser adoptada como divisa por todas las Academias de Literatura del mundo, conviene tan solo a las relaciones que existen entre el Arte y la Vida y no a las relaciones que pueda haber entre el Arte y la Crítica.

GILBERTO.—Pero, de fijo, la Crítica misma es un arte. Y así como la creación artística implica el funcionamiento de la facultad crítica, y a decir verdad, sin él no se puede decir que exista, de la misma manera la Crítica es en realidad creadora en el más elevado senti-

do del vocablo. De hecho, la Crítica es creadora al mismo tiempo que independiente.

ERNESTO.—¿Independiente?

GILBERTO.—Sí, independiente. Ya no debe juzgarse la Crítica un modelo de imitación o semejanza, inferior al de la obra del poeta o del escultor. El crítico ocupa la misma relación con la obra de arte que critica que el artista con el mundo visible de la forma y del color, o el invisible mundo de la pasión y del pensamiento. No ha menester al menos para la perfección de su arte los más selectos materiales. Todo puede servir a su propósito. Y así como de los sórdidos y sentimentales amores de la necia mujer de un doctor provinciano en la escuálida aldea de Yonville-l'Abbaye, cerca de Rouen, a Gustavo Flaubert le fué dable crear una obra clásica y hacer un dechado de estilo, de la misma manera, de asuntos de pequeña o de ninguna importancia, tales como las pinturas de la Real Academia de este año, o de cualquier año de la propia Real Academia o los poemas de Luis Morris o las novelas de Ohnet, o las piezas de Enrique Arturo Jones, el verdadero crítico puede, si así le place, dirigir o malgastar su facultad de contemplación, producir obra de intelectual sutileza que será intachable en belleza e instinto. ¿Por qué no? El aburrimiento es siempre una tentación irresistible para la brillan-

tez y la imbecilidad es la permanente *Bestia Trionfante* que atrae a la sabiduría de su caverna. Para un artista tan creador como el crítico, ¿qué le importa el asunto? Ni más ni menos que al novelista o al pintor. Como ellos puede encontrar motivos doquiera. El tratamiento es la prueba. No hay nada que no entrañe sugestión o desafío.

ERNESTO.—Pero, ¿es realmente la Crítica un arte creador?

GILBERTO.—¿Por qué no había de serlo? Trabaja con materiales y les da una forma que es al mismo tiempo nueva y deliciosa. ¿Qué más se puede decir de la poesía? En verdad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de otra creación. Porque del mismo modo que los grandes artistas desde Homero y Esquilo hasta Shakespeare y Keats no acudieron directamente a la vida para sus asuntos, pero los buscaron en mito, leyenda y conseja, así el crítico trabaja con materiales que en cierto modo otros han depurado para él, comunicándoles forma imaginativa y color. En suma, diría que la Crítica más alta, que es la forma más pura de impresión personal, es en su esfera más creadora que la creación, porque tiene menos referencia a otro modelo externo que a sí misma, y de hecho es su única razón de existir, y como los griegos lo entendieron es un fin en sí y para sí. En verdad no

está sujeta por los grilletes de la verosimilitud. Jamás la afectan innobles consideraciones de probabilidad, esa cobarde concesión a las tediosas repeticiones de la vida doméstica o pública. Se puede apelar de la ficción al hecho. Del alma no hay apelación.

ERNESTO.—¿Del alma?

GILBERTO.—Sí, del alma. Tal es realmente la más alta crítica, el registro de nuestra propia alma. Es más fascinante que la historia y no le interesa otra cosa que uno mismo. Es más deliciosa que la filosofía porque su asunto es concreto y no abstracto, real y no vago. Es la única forma civilizada de autobiografía porque trata no de los sucesos sino de los pensamientos de la vida de uno; no con los accidentes físicos de hechos o circunstancias de la vida sino con los matices espirituales y pasiones imaginativas de la mente. Mediverte la necia vanidad de esos escritores y artistas de nuestros tiempos, los cuales se imaginan que la principal función del crítico es charlar acerca de su obra de segunda clase. Lo mejor que se puede decir de mucho del arte creador moderno es que es un tanto menos vulgar que la realidad, y por lo mismo el crítico con su perspicaz sentido de distinción y seguro instinto de delicado refinamiento preferirá ver en el espejo de plata o al través del urdido velo, y apartará los ojos del caos y

clamor de la existencia actual, aunque el espejo sea opaco y esté el velo desgarrado. Su único propósito es el de registrar sus propias impresiones. Para él se pintan las pinturas, se escriben los libros y se esculpen los mármoles.

ERNESTO.—Creo haber oído otra teoría de la crítica.

GILBERTO.—Sí, lo dijo uno cuya grata memoria veneramos todos y cuyo caramillo con su música atrajo una vez a Proserpina de sus sicilianos campos e hizo, no en vano, a esos pies hollar las velloritas de Cummor; dijo que el verdadero objeto de la Crítica es ver el objeto como es en realidad en sí mismo. Pero es este un serio error, y no tomó en consideración la forma más acabada de la Crítica que en su esencia es puramente subjetiva y trata de revelar su propio secreto y no el secreto de otro. Porque la más alta Crítica trata el arte no como una expresión sino solamente como una impresión.

ERNESTO.—Pero, ¿es así realmente?

GILBERTO.—Por supuesto que sí. ¿Quien se preocupa de que los juicios de Ruskin sobre Turner sean exactos o no? ¿Qué importa esto? Esa potente y majestuosa prosa suya, tan férvida y ardientemente colorida en su noble elocuencia, tan rica en su elaborada música sinfónica, tan segura y cierta a veces en sutil elección de palabra y epíteto es por lo

menos tan grande obra de arte como cualquiera de los maravillosos ocasos que palidecen o se pudren en sus perecederos cañamazos en La Galería de Inglaterra, más grandes en verdad, piensa uno de tiempo en tiempo, no únicamente porque su uniforme belleza es más durable sino por razón de la mayor variedad de su llamamiento, porque el alma le habla al alma en esas líneas de larga cadencia, no sólo por medio de forma y color, aunque en verdad al través de ellos, completamente y sin pérdida ninguna sino con expresión intelectual y emotiva, con alta pasión y más alto pensamiento, con imaginativa perspicacia y con propósito poético; más grande, pienso siempre, porque la literatura es el arte más grande. ¿Quién se preocupa si Pater puso en el retrato de Mona Lisa algo en que nunca soñó Leonardo? Pudo el pintor haber sido meramente esclavo de una sonrisa arcaica, como alguien se ha imaginado, pero cada vez que paso por las frías galerías del Palacio del Louvre y me detengo ante aquella extraña figura «engastada en su silla de mármol en aquel anfiteatro de fantásticas rocas en una penumbra submarina» me murmuro a mí mismo: «tiene más años que las rocas en que está sentada; como el vampiro, ha muerto muchas veces y aprendido los secretos de la tumba; ha buceado en mares profundos y conserva su

mortecina luz en torno de ella; y ha traficado por raras telas con mercaderes orientales; y como Leda, ha sido madre de Elena de Troya, y como Santa Ana madre de María, y todo esto no ha sido para ella sino sonido de liras y de flautas, y vive solamente en la delicadeza con que ha moldeado los cambiantes lineamientos y teñido los párpados y las manos.» Y le digo a mi amigo: «La aparición que así se levanta extrañamente a la orilla del agua es expresiva de lo que en el discurso de mil años el hombre ha llegado a desear», y él me contesta: «Suya es la cabeza sobre la cual «todos los fines del mundo han venido» y sus parpados están «un tanto cansados.»

Y así la pintura se torna más hermosa para nosotros de lo que realmente es, y nos revela un secreto del que en verdad nada sabe, y la música de la mística prosa es tan dulce a nuestro oído como lo fué el tañer de flauta que le prestó a los labios de la Gioconda esas sutiles y envenenadas curvas. ¿Me preguntas lo que Leonardo habría pensado si alguien le hubiera dicho de esta pintura que «todos los pensamientos y experiencia del mundo habían diseñado y modelado allí cuanto tenían poder para refinar y hacer expresiva la forma externa, la sensualidad de Grecia, la concupiscencia de Roma, el ensueño de la Edad media con su ambición espiritual e imaginativos amo-

res, el retorno al mundo pagano, los pecados de los Borgias?» Probablemente habría contestado que no se había imaginado tales cosas sino que se había preocupado tan solo por ciertos arreglos de líneas y masas y por nuevas y curiosas armonías de azul y verde. Y por esta razón es por la que la crítica que acabo de citar es crítica del más alto linaje. Considera la obra de arte simplemente como punto de partida de una creación nueva. No se ciñe, supongámoslo así al menos por lo pronto,—a descubrir la intención real y a aceptarla como final. Y en esto tiene razón, porque el sentido de toda bella obra creada reside tanto en el alma del que la mira como en la del que la creó. A decir verdad, el espectador es más bien el que le presta a la obra bella sus mil sentidos, y la torna maravillosa para nosotros, y la coloca en alguna nueva relación con la época, de manera que se transforma en parte vital de nuestras vidas, y un símbolo de aquello por lo que rogamos, o acaso de aquello por lo que hemos rogado y tenemos recibir. Cuanto más estudio, Ernesto, tanto más claramente veo que la belleza de las artes visibles participa como la belleza de la música, de la naturaleza de la impresión, y se la puede frustrar, y a menudo verdaderamente lo es por exceso de intención intelectual de parte del artista. Porque cuando la

obra está concluída, tiene, por decirlo así, vida independiente propia y puede transmitir un mensaje muy distinto del puesto en sus labios para decirlo. A veces, que oígo la obra de *Tannhauser* me figuro ver en realidad a este garrido caballero hollando delicadamente la yerba sembrada de flores y oír la voz de Venus que lo llama de la hueca montaña. Pero otras veces me habla de mil diferentes cosas, de mí mismo quizás, y de mi propia vida, o de las vidas de otros a quien he amado y me he cansado de amar, o de las pasiones que el hombre ha conocido o de las pasiones desconocidas del hombre y por lo mismo por él buscadas. Una noche puede llenarlo a uno de ese ΕΡΩΣΤΩΝ ΑΔΥΝΑΤΩΝ, ese *Amor de lo Imposible* que les viene como una locura a muchos que piensan vivir seguros y exentos de daño, de manera que se envenenan improvisamente con el tósigo del deseo sin límites y en la infinita persecución de lo que no pueden obtener, flaquean y desmayan o tropiezan. Mañana al modo de la música de que Aristóteles y Platón nos hablan, la noble música Dórica de los griegos, puede desempeñar el oficio de un médico y ministrarnos un anodino contra la pena, y curar el espíritu que está herido y «poner al espíritu en armonía con todo lo que es bueno.» Y lo que es verdad respecto de la música, lo es respecto de todas

las artes. La Belleza tiene tantos sentidos como el hombre estados de ánimo. La Belleza es el símbolo de los símbolos. La Belleza revela todo, porque no expresa nada. Cuando se nos muestra nos muestra el mundo todo con sus vivos colores.

ERNESTO.—Pero, la obra de que has hablado, ¿es realmente crítica?

GILBERTO.—Es la más alta Crítica, porque critica no solamente la obra individual sino la belleza misma, y llena de maravilla la forma que el artista pudo acaso haber dejado vacía, o no comprendida, o comprendida incompletamente.

ERNESTO.—La más alta Crítica, entonces, es más creadora que la creación y el objeto primordial del crítico es ver el objeto como no es realmente en sí; tal es tu teoría, según creo.

GILBERTO.—Sí, tal es mi teoría. Para el crítico la obra de arte es simplemente una sugestión para una nueva obra suya que no ha menester mostrar parecido con la obra que critica. La única característica de una bella forma es que uno puede poner en ella todo lo que desee, y ver en ella lo que a uno le plazca ver; y la belleza que comunica a la creación su elemento universal y estético hace al crítico creador a su vez y cuchichea de mil diferentes cosas que no estaban presentes en el

entendimiento de aquel que esculpió la estatua o pintó la tela o grabó la gema.

Suelen decir los que no comprenden ni la naturaleza de la más alta Crítica ni el encanto del Arte más alto, que las pinturas acerca de las cuales le gusta más al crítico escribir son las que pertenecen a la parte anecdótica de la pintura, y atañen a escenas tomadas de la literatura o de la historia. Pero no es así. A decir verdad, las pinturas de este linaje son asaz inteligibles. Como clase son iguales a las ilustraciones, y aun consideradas desde este punto de vista, son fracasos porque no despiertan la imaginación sino le ponen límites definidos. Porque el dominio del pintor, como sugerí antes, es muy diferente del dominio del poeta. Al último pertenece la vida en su completa y absoluta plenitud, no solamente la belleza que los hombres miran sino la belleza que los hombres escuchan; no solamente la gracia momentánea de la forma o la transitoria alegría del color, sino toda la esfera del sentimiento, el ciclo perfecto del pensamiento. El pintor está de tal manera limitado que solamente puede mostrarnos el misterio del alma al través de la máscara del cuerpo; nada más por medio de imágenes convencionales puede manipular ideas; solamente por el intermediario de sus equivalentes físicos, puede tratar de psicología.

Y cuán desmañadamente se conduce en este caso, pidiéndonos el aceptar el desgarrado turbante del moro por la noble cólera de Otelio, o un viejo caduco por la locura frenética de Lear. Parece, sin embargo, que no tuviera obstáculos. Muchos de nuestros viejos pintores ingleses gastan sus miserables e inútiles vidas usurpando el dominio de los poetas, estropeando sus asuntos por su necio método y esforzándose en reproducir por medio de la forma visible el color, la maravilla de lo que es invisible, el esplendor de lo que no se ve. Como natural consecuencia, sus pinturas son insufriblemente tediosas. Han degradado las artes invisibles en artes obvias, y lo único no digno de verse es lo obvio. No digo que el poeta y el pintor no puedan tratar el mismo asunto. Siempre lo han hecho y lo harán siempre. Pero en tanto que el poeta, puede o no ser pictórico, según elija, el pintor debe ser siempre pictórico. Porque el pintor está limitado no por lo que ve en la naturaleza sino por lo que puede verse en la tela.

Por tanto, mi querido Ernesto, las pinturas de este linaje en realidad no fascinan al crítico. Retornará de ellas a las obras que lo hagan meditar, soñar e imaginar, a obras que posean la sutil cualidad de la sugestión y que parezcan decirle a uno que hasta por ellas hay un escape a mundos más dilatados. Sue-

le decirse que la tragedia de la vida de un artista es que no puede realizar su ideal. Pero la verdadera tragedia que embaraza el paso de muchos artistas es que realizan demasiado su ideal. Porque cuando se realiza el ideal, se le despoja de su maravilla y se convierte en un nuevo punto de partida de otro ideal. Por esta razón la música es el tipo perfecto del arte. La música nunca puede revelar su último secreto. Esta es también la explicación del valor de las limitaciones en el arte. El escultor rinde alegremente el color imitativo, y el pintor las actuales dimensiones de forma, porque, gracias a tales renunciaciones son capaces de evitar una presentación demasiado definida de lo Real, que sería mera imitación, y una realización demasiado definida de lo ideal, que sería también puramente intelectual. Merced a su estado incompleto el Arte se torna completo en belleza, y no se dirige ni a la facultad de la percepción ni a la facultad de la razón sino solamente al sentido estético, que aunque acepta la razón y la percepción como etapas de la comprensión, subordina ambas a una pura impresión sintética de la obra de arte como un todo, y tomando cualesquiera extraños elementos emotivos que la obra puede poseer, usa su misma complejidad como un medio por el cual se puede añadir una unidad más rica a la última impresión. Ves, pues, co-

mo el crítico estético rechaza estos obvios medios de arte que no tienen sino un mensaje que transmitir, y después de transmitirlo se tornan mudos y estériles, y buscan más bien las maneras que sugieren ensoñación y capricho y por medio de su belleza imaginativa tornan verdaderas todas las interpretaciones y ninguna interpretación la última. Alguna semejanza, sin duda, debe tener la obra creadora del crítico con la obra que lo ha incitado a la creación, pero será la semejanza que existe no entre la Naturaleza y el espejo que el pintor de paisaje o figura se supone que tiene delante de ella, sino entre la Naturaleza y la obra del artista decorativo. Así como en las alfombras de Persia, rosa y tulipán florecen ciertamente y convidan a mirarlos, aunque no están reproducidos en forma visible o línea; así como el nacarado y púrpura de la concha se repiten en el templo de San Marcos de Venecia, así como el techo embovedado de la maravillosa capilla de Ravenna es suntuoso, por el oro, verde y zafiro de la cola del pavo real aunque el pájaro de Juno no vuela en su superficie, de igual manera el crítico reproduce la obra que critica en una guisa que no es nunca imitativa, y cuyo encanto puede consistir en parte en la repudiación de la semejanza y nos enseña así no sólo el sentido sino también el misterio de la belleza y transfor-

mando todas las artes en literatura resuelve una vez por todas el problema de la unidad del arte.

Pero veo que es hora de cenar. Después de discutir algo de Chambertin y unas cuantas ortolanes pasaremos a la cuestión de la crítica considerada por el intérprete.

ERNESTO.—¡Ah! Luego admites que de vez en cuando se le puede permitir al crítico que vea el objeto como es realmente en sí.

GILBERTO.—No estoy del todo seguro. Quizá lo admita después de cenar. Hay en la cena una influencia sutil.