

EL CRÍTICO COMO ARTISTA  
La **I**mportancia de  
No **H**acer **N**ada



La **I**mportancia de  
**D**iscutirlo **T**odo



Primera edición en REINO DE CORDELIA, enero de 2018

Títulos originales: *The Critic As Artist: With Some Remarks Upon the Importance of Doing Nothing* & *The Critic As Artist: With Some Remarks Upon the Importance of Discussing Everything* (1890)

Edita: Reino de Cordelia

[www.reinodecordelia.es](http://www.reinodecordelia.es)

  @reinodecordelia.es  [facebook.com/reinodecordelia](https://facebook.com/reinodecordelia)

Derechos exclusivos de esta edición en lengua española

© Reino de Cordelia, S.L.

Avd. Alberto Alcocer, 46 - 3º B

28016 Madrid

Traducción de *La importancia de no hacer nada*: © Lorenzo F. Díaz, 2009

Traducción de *La importancia de no discutirlo todo*: © Catalina Martínez Muñoz, 2010

Ilustraciones de cubiertas © Miguel Ángel Martín, 2010

IBIC: DNF

ISBN: 978-84-16968-31-2

Depósito legal: M-35104-2017

*Diseño y maquetación*: Jesús Egido

*Corrección de pruebas*: Pepa Rebollo

Imprime: Gráficas Zamart

Impreso de la Unión Europea

Printed in E. U.

Encuadernación: Felipe Méndez

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

EL CRÍTICO COMO ARTISTA

La **I**mportancia de  
No **H**acer **N**ada



La **I**mportancia de  
**D**iscutirlo **T**odo

Oscar Wilde



# Índice

<i>Presentación</i>	9
La importancia de no hacer nada	13
La importancia de discutirlo todo	61





Oscar Wilde por William Rothenstein (1894).

# Presentación

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

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

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

Provocador insaciable, algo que le acarrearía el encarcelamiento y un injusto desprecio al final de su vida, este ensayo de Wilde está salpicado de perlas: «El engreimiento siempre es delicioso en literatura»; «las ediciones baratas de grandes libros pueden ser deliciosas, pero las ediciones baratas de grandes hombres son por completo detestables»; «el periodismo es ilegible y la literatura no se lee»; «los cigarrillos tienen el encanto de dejarte insatisfecho»; «la única utilidad que tienen los agregados de las embajadas es la de proporcionar un tabaco excelente a sus amigos»; «cualquiera puede escribir una novela en tres volúmenes. Solo necesita una ignorancia absoluta de lo que son la vida y la literatura...».

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

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

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

La tesis de *La importancia de discutirlo todo* es muy parecida a la de la primera entrega de *El crítico como arista*: criticar o hablar de algo es mucho más difícil que hacerlo y «no

hacer nada es la cosa más difícil del mundo». Eso sí, él defiende una crítica enriquecedora, capaz de encontrar en la obra analizada cosas que desconocía el propio autor. Insiste en que el arte es inmoral por naturaleza y en que el mejor crítico es el «parcial, insincero e irracional».

De nuevo, vuelve a mostrar una colección sorprendente de frases e ideas imaginativas e ingeniosas: «No hay ningún país en el mundo tan necesitado de personas inútiles como el nuestro». «Vivimos en una época de subcultura y exceso de trabajo; una época

en la que las gentes son tan laboriosas que se han vuelto rematadamente estúpidas». «El deseo de hacer el bien a los demás produce una abundante cosecha de mojigatos, y ese solo es el más leve de los males que origina». «Así como el filántropo es el azote de la esfera ética, el azote de la esfera intelectual es el hombre tan ocupado en tratar de educar a los demás que jamás ha podido ocuparse de su propia educación». «Es mucho lo que puede decirse en favor del periodismo moderno.

Al ofrecernos las opiniones de los que carecen de educación, nos acerca a la ignorancia de la sociedad». «Inglaterra [...] ha inventado y establecido la opinión pública, que es un



Caricatura de Oscar Wilde realizada por Linley Sambourne para la revista *Punch*.



intento de organizar la ignorancia de la sociedad y de elevarla a la categoría de fuerza física».

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

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

**EL EDITOR**

EL CRÍTICO COMO ARTISTA  
**La Importancia de  
No Hacer Nada**

Oscar Wilde

*Traducción de Lorenzo F. Díaz*





THE BARD OF BEAUTY..

*El bardo de la belleza, caricatura de Oscar Wilde publicada en Time en 1880.*

## DIÁLOGO

*Personajes: Gilbert y Ernest. Escenario: la biblioteca de una casa en Piccadilly con vistas a Green Park.*

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

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

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

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

GILBERT: Sí, es un público increíblemente tolerante. Lo perdona todo, menos el talento. Pero debo confesar que a mí me gustan todos los libros de memorias, tanto en su forma como en su contenido. El engreimiento siempre es delicioso en la literatura. Es lo que nos fascina de las cartas de personalidades tan diferentes como Cicerón o Balzac, Flaubert o Berlioz, Byron o *madame* de Sévigné. No podemos dejar de darle la bienvenida, y cuesta olvidarlo, cada vez que nos lo encontramos, lo cual, curiosamente, es poco frecuente. La Humanidad siempre querrá a Rousseau por haber confesado sus pecados al mundo, en vez de a un sacerdote, y ni las ninfas tendidas que Cellini esculpió en bronce para el castillo de Francisco I de Francia, ni su *Perseo* en verde y oro, que se halla en la Loggia dei Lanzi en Florencia, mostrando a la Luna el horror muerto que antaño convertía la vida en piedra, proporcionaron más placer que esa autobiografía donde el bribón supremo del Renacimiento nos cuenta su historia de esplendor y vergüenza. Bien poco nos importan sus opiniones, su carácter, o lo que haya logrado en la vida, que sea un escéptico como el gentil *monsieur* de Montaigne<sup>1</sup> o un santo como el amargado hijo de Santa Mónica<sup>2</sup>, cuando sabe hechizarnos al contarnos sus secretos y hacer que nuestros oídos escuchen y nuestros labios callen. No creo que perdure la forma de pensar que representa el cardinal Newman<sup>2</sup>, si es que puede llamarse «forma de pensar» a algo que busca resolver problemas intelectuales

---

<sup>1</sup> Se refiere a San Agustín. (Todas las notas son del editor).

<sup>2</sup> John Henry Newman (Londres, 1801 - Birmingham, 1890), beato católico de origen anglicano e ideas conservadoras, beatificado en 2010 por el papa Benedicto XVI.

negando la supremacía del intelecto, pero el mundo jamás se cansará de contemplar a ese pobre alma en su progreso desde las tinieblas para llegar a las tinieblas. Siempre le será grata la solitaria iglesia de Littlemore, donde «el hálito de la mañana es húmedo y escasos los fieles», y cada vez que los hombres vean florecer la amarilla dragonaria en los muros de la Universidad de Trinity se acordarán de aquel gentil estudiante que vio en esa recurrencia de la flor la profecía de que siempre estaría con la bondadosa madre de sus días, profecía cuyo incumplimiento debió poner a prueba su fe, en su sabiduría o su locura. Sí, la autobiografía es un género irresistible. Ese pobre, necio y desdichado que es el secretario de marina Pepys<sup>3</sup> ha conseguido ingresar en el círculo de los inmortales gracias a su charlatanería y, consciente de que la indiscreción es la mejor parte del valor, se mueve cómodamente entre ellos vistiendo ese «peludo traje púrpura, con encaje y botones de oro» que tanto le gusta describirnos, parloteando para disfrute propio, y nuestro, sobre la falda azul índigo que le ha comprado a su mujer, sobre la «buena fritura de cerdo» y la sabrosa «suave fricasé de ternera» que tanto le gusta comer, sobre su partida de bolos con Will Joyce y sus «devaneos con bellezas», sobre sus recitales dominicales de *Hamlet* y las veces que toca la viola entre semana, además de otras vulgaridades o travesuras. El engrheimiento no pierde su atractivo ni siquiera cuando se ve ante la vida cotidiana.

---

<sup>3</sup> El almirante Pepys (1663-1703) escribió unas memorias en las que narraba con profusión sus hazañas amorosas.

Las personas que hablan de los demás tienden a ser aburridas, pero cuando hablan de sí mismas casi siempre resultan interesantes, y serían del todo perfectas si, cuando se vuelven cansinas, se les pudiera cerrar la boca con la misma facilidad con que se cierra un libro del que te has cansado.

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

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

ERNEST: Pero ¡mi querido amigo!

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

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

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

---

<sup>4</sup> James Boswell (Edimburgo, 1740 - Londres, 1795) se hizo famoso por su biografía de Samuel Johnson.

pin o de Dvorak? ¿Una fantasía de Dvorak, quizá? Compone piezas muy apasionadas y de peculiar colorido.

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

GILBERT (*levantándose del piano*): Esta noche no estoy de humor para hablar. De verdad que no. ¡Hace usted mal en sonreír! ¿Dónde están los cigarrillos? Gracias. ¡Exquisitos esos narcisos solitarios! Parecen hechos de ámbar reciente y de marfil. Son como objetos griegos de la mejor época. ¿Qué le hizo tanta gracia de las confesiones del académico arrepentido? Dígamelo. Cuando toco a Chopin me siento como si llorase por pecados que nunca cometí y llevase luto por tragedias ajenas. La música siempre parece producirme este efecto. Te crea un pasado del que eras ignorante y te llena con el sentimiento de pesares ocultados a nuestras lágrimas. Puedo imaginar a un hombre que siempre hubiese llevado una vida corriente oyendo un día por casualidad alguna pieza musical y descubriendo de pronto que su alma había pasado por experiencias terribles y conocido alegrías desbordantes, amores enloquecidos y grandes sacrificios, sin haber sido



nunca consciente de ello. Venga, Ernest, cuéntemelo. Deseo divertirme.

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

GILBERT: ¿Y era así?

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

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

ERNEST: Yo no he dicho eso.

GILBERT: ¡Ah! Pues debería. Quedan tan pocos misterios hoy en día que no podemos permitirnos perder ni uno solo más.

Siempre me ha parecido que los miembros de la Browning Society<sup>5</sup>, los teólogos de la Broad Church Party o los autores de la serie *Grandes Escritores* del señor Walter Scott pierden el tiempo intentando explicar a sus dioses. Si uno espera que Browning fuera un místico, ellos se esfuerzan en demostrar que solo era incapaz de expresarse. Si uno desea que tuviera algo que esconder, ellos prueban que tenía muy poco que revelar. Y con esto solo me refiero a la parte incoherente de su obra. En conjunto, fue un gran hombre. No pertenecía al Olimpo y tenía todas las imperfecciones de los titanes. Carecía de una visión amplia y solo en raras ocasiones era musical. Su obra estaba marcada por el forcejeo, la violencia y el esfuerzo, y no pasaba de la emoción a la forma, sino del pensamiento al caos. Y, pese a ello, era grande. Se le considera un pensador, y ciertamente fue un hombre que siempre pensaba, y que pensaba en voz alta; pero no era el pensamiento lo que le fascinaba, sino el proceso en sí del pensamiento. Amaba la mecánica, no lo que producía esa mecánica. Apreciaba tanto el método por el que el loco llega a su locura como el sabio a la sabiduría. Y tanto le fascinaba la sutil mecánica de la mente que despreciaba el lenguaje, o lo consideraba un instrumento incompleto con el que expresarse. La rima, ese eco exquisito del valle de las musas que crea y contesta a su propia voz; la rima, que en manos del verdadero artista se vuelve elemento espiritual de pensamiento y de pasión, y no mero recurso de armonía métrica, que puede despertar nuevos

---

<sup>5</sup> Sociedad dedicada al culto a Robert Browning (Surrey, 1812 - Venecia, 1889), atormentado poeta inglés muy admirado por Oscar Wilde.

estados de ánimo, o sugerir nuevas sucesiones de ideas, o abrir con su dulzura y sugestiva sonoridad puertas doradas a las que la imaginación antes había llamado en vano; la rima, que transforma el habla de los hombres en la voz de los dioses; la rima, única cuerda que añadimos a la lira griega, se convierte en manos de Robert Browning en algo informe y grotesco, que a veces disfraza de poesía lo que es de comediante vulgar, y demasiado a menudo monta a Pegaso con sorna. Hay momentos en que hasta nos hiere con su poesía monstruosa. Pues cuando solo puede conseguir música rompiendo las cuerdas de su laúd, las rompe, y estas se parten desafinando, sin cigarras atenienses que puedan crear una melodía con sus trémulas alas, y se posen ligeramente en el cuerno de marfil para hacer armónico el movimiento o menos brusca la pausa. Y, sin embargo, fue grande, y aunque convirtió el lenguaje en innoble arcilla, hizo con él hombres y mujeres que tenían vida. Es la criatura más shakesperiana que ha habido después de Shakespeare. Si Shakespeare podía cantar con mil labios, Browning tartamudeaba con mil bocas. Incluso ahora, mientras hablo, y no hablo en su contra sino en su defensa, desfilan ante mí sus personajes. Por allí se arrastra sigiloso fray Lippo Lippi, con las mejillas aún sonrojadas por el ardiente beso de alguna doncella. Allí está el temible Saúl, con los señoriales zafiros brillando en su turbante. Y están Mildred Tresham, y el monje español, lívido de odio, y Blougran, y Ben Ezra y el obispo de St. Praxed. El retoño de Setebos<sup>6</sup> farfulla en la esquina, y Sebaldo, al oír pasar a

---

<sup>6</sup> Se refiere a Calibán, uno de los personajes de *La tempestad* de William Shakespeare.

Pippa, mira el macilento rostro de Ottima, despreciándola por su pecado, y despreciándose a sí mismo. El rey melancólico, pálido como la blanca seda de su jubón, contempla con soñadores ojos traicioneros al demasiado leal Strafford encaminándose a su perdición, y Andrea se estremece al oír silbar a los primos en el jardín y prohíbe salir a su perfecta esposa. Sí, Browning fue grande. ¿Y de qué modo será recordado? ¿Como poeta? ¡Ah, como poeta no! Será recordado como narrador, quizá como el narrador más grande que hemos tenido. Su sentido del drama no tenía rival, y si no podía resolver las situaciones que planteaba, al menos sabía plantearlas, ¿y qué debe hacer si no un artista? Como creador de personajes está a la altura de quien creó a *Hamlet*. De haber sabido expresarse mejor, se habría sentado a su vera. George Meredith es el único hombre digno de tocar la orla de su ropa, pues era un Browning en prosa, que es lo que era Browning, pues escribía en prosa usando la poesía.

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

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

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

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

ERNEST: Es cierta. Sí, es inútil que niegue con la cabeza de forma tan petulante. Es muy cierta. En la edad dorada del arte no había críticos de arte. El escultor hacía surgir

del bloque de mármol al gran Hermes de blancas extremidades que dormía en su interior. Los enceradores y doradores de imágenes daban tono y textura a la estatua, y cuando el mundo la veía, la adoraba sin pensar. El ardiente bronce se vertía en el molde de arena y el río de rojo metal se enfriaba en nobles curvas y asumía la forma del cuerpo de un dios. Con esmalte o pulidas joyas se daba visión a ojos que no veían. Los rizos de jacinto cobraban vida bajo el buril. Y cuando el hijo de Leto se alzaba en su pedestal en algún sombrío templo policromado, o algún pórtico de columnas iluminado por el sol, quienes pasaban, *ἀβρώς βαίνοντες διά λαμπροτάτου αἰθέρος*<sup>7</sup>, eran conscientes de que había una nueva influencia en sus vidas y se dirigían a sus casas o labores cotidianas con aire soñador o con un sentimiento de extraña y acelerada alegría, o vagaban sin rumbo, cruzando las puertas de la ciudad para llegar hasta ese prado encantado por las ninfas donde el joven Fedro se lavó los pies y, al tumbarse en la suave hierba bajo los fuertes vientos, rodeado de susurrantes llanuras y florecientes *agnus castus*, se puso a pensar en las maravillas de la belleza, y calló sumido en desacostumbrada reverencia. En aquel entonces se recogía con los dedos la suave arcilla del valle del río y, con una pequeña herramienta de madera o hueso, se moldeaba en formas tan exquisitas que la gente las usaba de juguetes para los muertos, y que aún se encuentran en las polvorientas tumbas de las amarillas colinas de Tanagra, con el apagado oro y el deslu-

---

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

cido carmesí insinuándose aún en pelo y labios y ropajes. En una pared de yeso fresco, teñida con luminoso bermellón o con una mezcla de leche y azafrán, el artista pintaría una figura caminando con pies cansados por los campos púrpura salpicados de blanco de Asfódelos, como Políxena, hija de Príamo, «cuyos párpados contenían toda la Guerra de Troya»; o quizá pintase a Ulises, el sabio y astuto, atado al mástil con tensas cuerdas para poder oír sin peligro el canto de las sirenas, o vagando por las transparentes aguas del río Aquerón, donde fantasmas de peces nadan veloces sobre su pedregoso lecho; o lo pintaría con mitra y faldilla para mostrar a los persas huyendo de los griegos en Maratón, o a las galeras entrechocando sus proas de bronce en la pequeña bahía de Salamina. Dibujaba con punzón de plata y carboncillo en pergamino y cedro preparado. Pintaba con cera sobre marfil y terracota rosa, usando aceite de oliva para licuar la cera, y hierros al rojo para asentarla. Tabla y mármol y lienzo se tornaban maravillosos cuando su pincel corría por ellos, y la vida se detenía al verse reflejada, y no se atrevía a hablar. Y toda la vida toda era suya, desde los mercaderes que se sentaban en la plaza del mercado hasta el pastor envuelto en su capa y tumbado en la montaña, desde la ninfa escondida entre laureles y el fauno que toca el caramillo a mediodía hasta el Rey en su litera de verdes cortinajes, cargada por esclavos sobre hombros relucientes de aceite, y abanicado con plumas de pavo real. Ante él pasaban hombres y mujeres, con placer o pesar en el rostro. Y él los contemplaba y atrapaba su secreto. Y recreaba un mundo usando forma y color.

También dominaba todas las artes delicadas. Sostenía la gema contra el disco giratorio, y la amatista se convertía en el lecho púrpura de Adonis, y por el veteadado sardónico corría Artemisa con sus sabuesos. Forjaba el oro en forma de rosas que unía para formar collares o brazaletes. Forjaba el oro y hacía hojas para coronar el yelmo del vencedor, o palmas para la túnica tiria, o máscaras para los muertos reales. En el reverso del espejo de plata grababa a Tetis llevada por sus Nereidas, o a la enamorada Fedra con su nodriza, o a Perséfone, hastiada de sus recuerdos, poniéndose amapolas en los cabellos. El alfarero se sentaba en su taller y bajo sus manos brotaba el ánfora como una flor del silencioso torno. Decoraba la base y el cuerpo y las asas con un dibujo de delicadas hojas de olivo o de espeso acanto, o con la curva de una cresta de ola. Luego pintaba en rojo o negro a efebos luchando o corriendo; a caballeros con armadura portando extraños escudos heráldicos y curiosas viseras, inclinados en carros con forma de concha tirados por encabritados corceles; a dioses en un banquete u obrando milagros; a héroes victoriosos o derrotados. A veces dibujaría sobre fondo blanco con finas líneas de bermellón a dos lánguidos novios, con Eros flotando sobre ellos, un Eros como los ángeles de Donatello, un niño sonriente, de alas azules o doradas. En la parte curvada escribiría el nombre de su amigo. *Κλιος κικιβιδος*<sup>8</sup>, o *κλιος χιριμιδης*<sup>9</sup> nos contaría la historia de su vida. Y en el borde de la ancha copa dibujaría según su antojo al

---

<sup>8</sup> El hermoso Alcibíades.

<sup>9</sup> El hermoso Cármides.

ciervo paseando o al león en reposo. En la botellita de perfume se vería a Afrodita riendo al bañarse, y a Dionisio bailando alrededor de una jarra de vino, con los pies desnudos y manchados de mosto, con un cortejo de ménades de desnudas extremidades, mientras el viejo Sileno se tumbaba como un sátiro sobre los rebosantes odres, o agitaba su lanza mágica de punta adornada con piñas y envuelta en oscura hiedra. Y nadie molestaba al artista cuando trabajaba. No lo turbaban chácharas irresponsables. No le preocupaban las opiniones. Como escribió Arnold en alguna parte, junto al río Iliso no había ningún Higginbotham. Junto al Iliso, mi querido Gilbert, no había tontos congresos artísticos que llevasen el provincianismo a las provincias y enseñasen a perorar a los mediocres. Junto al Iliso no había tediosas revistas de arte donde los obreros hablasen de lo que no comprenden. Por las orillas cubiertas de juncos de ese pequeño torrente no se paseaba ese periodismo ridículo que monopoliza el asiento del juez cuando debería pedir perdón desde el banquillo de los acusados. Los griegos no tenían críticos de arte.

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



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

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

ERNEST: ¿De verdad?

GILBERT: Sí, una nación de críticos de arte. Pero no deseo destruir esa imagen tan exquisitamente irreal que ha trazado usted de la relación entre el artista heleno y el espíritu intelectual de su época. Proporcionar una descripción detallada de lo que nunca ha sucedido no es solo tarea de historiadores, sino privilegio inalienable de cualquier hombre con mundo y cultura. Menos aún deseo hablar con erudición, pues la conversación erudita es pose de ignorantes o profesión de desocupados mentales. En cuanto a eso que llaman conversación culta, no es sino el método idiota por el que filántropos aún más idiotas intentan desarmar el justo rencor de las clases delincuentes. No; permítame tocar alguna pieza ofensiva de Dvorak. Las pálidas figuras del tapiz nos sonrían y los pesados párpados de mi Narciso de bronce se cierran por el sueño. No hablemos de nada con solemnidad. Soy demasiado consciente de haber nacido en un siglo donde solo se trata con seriedad lo aburrido, y vivo con el terror a no ser incomprendido. No me rebaje al nivel de tener que proporcionarle información útil. La educación es algo admirable, pero de vez en cuando conviene recordar que no puede enseñarse nada que valga la pena saberse. Por entre las cortinas veo

asomarse la luna como una recortada moneda de plata. Las estrellas se amontonan a su alrededor como abejas doradas. El cielo es un zafiro hueco. Salgamos a la noche. El pensamiento es maravilloso, pero más maravillosa aún es la aventura. ¿Quién sabe si nos cruzaremos con el príncipe Florizel de Bohemia<sup>10</sup>, u oiremos a la hermosa cubana decirnos que no es lo que parece ser?

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

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

ERNEST: ¿Qué dos artes supremas y elevadas?

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

---

<sup>10</sup> Personaje de los relatos de *El club de los suicidas* de Robert Louis Stevenson (Edimburgo, Escocia, 1850 - Upolu, Samoa, 1894) incluidos en el volumen *Más mil y una noches*.

tal y como los marcaron los griegos. Pero los principios de la segunda, tal y como los trazaron, son, en muchos casos, tan sutiles que apenas podemos entenderlos. Dándose cuenta de que el arte más perfecto es aquel que mejor refleja al hombre en toda su infinita variedad, elaboraron la crítica del lenguaje, en función de lo que componía ese arte, a un nivel al que nosotros apenas podemos llegar con este sistema de valores nuestro que hace hincapié en enfatizar lo racional y lo emotivo; por ejemplo, estudiando la métrica de la prosa de un modo tan científico como el que emplea un músico moderno para estudiar la armonía y el contrapunto, si bien no hace falta que lo diga, con un instinto estético mucho más afinado. Y acertaron en eso, como acertaron en tantas otras cosas. Desde que apareció la imprenta y el fatal hábito de la lectura se desarrolló entre las clases medias y las bajas, la literatura ha tendido a apelar cada vez más a la vista y cada vez menos al oído, que es el sentido al que se debería querer complacer, todo ello considerándolo desde el punto de vista del arte puro, y por cuyos cánones de placer debería regirse siempre. Hasta la obra del señor Walter Pater<sup>11</sup>, que, en resumen, es el mayor maestro de prosa inglesa de que disponemos ahora, tiende a más una pieza de un mosaico que un pasaje de música, y aquí y allá carece de la verdadera musicalidad de las palabras y de la fina libertad y riqueza de efectos que produce dicha musicalidad. De hecho, hemos convertido la escritura en una

---

<sup>11</sup> Walter Horatio Pater (Shadwell, 1839 - Oxford, 1894), escritor e historiador del arte inglés.

forma de composición musical, para luego tratarla como a un dibujo elaborado. En cambio, los griegos consideraban la escritura una forma más de contar historias. Lo probaban con la voz hablada en todas sus relaciones musicales y métricas. La voz era el medio, y el oído el crítico. A veces me ha dado por pensar que la ceguera de Homero no es sino un mito artístico, creado en tiempos de crítica, que sirve para recordarnos no solo que un gran poeta es siempre un vidente, que ve menos con los ojos del cuerpo que con los del alma, sino que también es un cantante que construye su canción con música, repitiéndose una y otra vez cada frase hasta encontrar el secreto de su melodía, recitando en la oscuridad palabras que tienen alas luminosas. El caso es que, fuera o no así, fue la ceguera lo que dio pie, cuando no causó la majestuosa música y el sonoro esplendor de los últimos versos del gran poeta inglés. Cuando Milton no pudo escribir empezó a cantar. ¿Quién podría comparar las cadencias de Comus con las de *Los agonistas de Sansón*, o con las de *El Paraíso perdido* o el *Recuperado*? Al quedarse ciego compuso, como deberían componer todos, solo con la voz, y así la flauta o la lengüeta de antaño pasaron a ser ese órgano de muchos registros cuya rica y vibrante música tenía la majestuosidad del verso homérico, prescindiendo de su ligereza, y esta es la única herencia imperecedera que la literatura inglesa ha transmitido a través de los siglos, pues está por encima de las demás, y nos acompañará siempre al ser inmortal en la forma. Sí, la escritura ha hecho mucho daño a los escritores. Hay que volver a la voz. Esa es la prueba a superar. Quizá entonces seamos

capaces de apreciar algunas de las sutilezas de la crítica artística de los griegos.

Pero en estos tiempos no podemos hacer tal cosa. A veces, cuando escribo algo en prosa, y que en mi modestia considero libre de todo reproche, pasa por mi mente la terrible idea de que igual soy culpable del inmoral afeminamiento de usar trocaicos y tribraquios, crimen por el que un instruido crítico de la augusta era censuró con justa severidad al brillante, si bien algo paradójico, Hegesias<sup>12</sup>. Siento escalofríos al pensar en ello, y me pregunto si el admirable efecto ético de la prosa de ese fascinante escritor, que una vez proclamó, con imprudente generosidad para con los incultos de nuestra comunidad, esa doctrina monstruosa de que la conducta es las tres cuartas partes de la vida, no quedará algún día por completo aniquilado al descubrirse que colocaba mal los peones.

ERNEST: ¡Ah! Está de broma.

GILBERT: ¿Y cómo no bromear cuando se te dice con la mayor seriedad que los griegos no tenían críticos de arte? Puedo aceptar que se diga que el genio constructivo de los griegos se perdió en un mar de crítica, pero no que la raza a la que le debemos el espíritu crítico no criticaba. Y no me pida que le haga un resumen de la crítica artística en Grecia, de Platón a Plotino. Hace una noche demasiado hermosa para ello, y la luna, si nos oyera, se cubriría el rostro todavía con más cenizas. Solo hay que recordar una perfecta obrita de crítica estética: la *Poética* de Aristóteles. No es perfecta de forma, pues está mal escrita, y con-

---

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

siste quizá en anotaciones para alguna conferencia sobre arte, o en fragmentos destinados a conformar un libro mayor, pero tono y tratamiento son perfectos. Por completo. El efecto ético del arte, su importancia para la cultura y su lugar en la formación del carácter, ya habían sido tocados por Platón, pero aquí el tema es el arte, no desde un punto de vista moral, sino desde uno puramente estético. Platón, por supuesto, ya se había ocupado de cuestiones artísticas como la importancia de la unidad en la obra de arte, la necesidad de tono y armonía, el valor estético de la apariencia, la relación entre las artes plásticas y el mundo exterior y entre ficción y realidad. Quizá fue el primero en remover en el alma del hombre un deseo todavía insatisfecho: el deseo de conocer la relación existente entre belleza y verdad, y el lugar que ocupa la belleza dentro del orden moral e intelectual del cosmos. Los problemas del idealismo y del realismo, tal y como los plantea, podrían parecer un tanto estériles si se sitúan en el ámbito metafísico de lo abstracto, pero llevados al ámbito del arte aún se muestran vitales y llenos de sentido. Puede que sea ese Platón crítico de la belleza el que esté destinado a perdurar, y que descubramos toda una nueva filosofía con solo cambiar el nombre del ámbito de sus especulaciones. Pero Aristóteles, al igual que Goethe, se ocupaba del arte en sus manifestaciones concretas, cogiendo, por ejemplo, la Tragedia para investigar su materia prima, que es el lenguaje; su temática, que es la vida; el método por el que funciona, que es la acción; las condiciones en que se muestra, que son las de la representación teatral; su estructura lógica, que es la de la

trama; y a qué apela su estética, que es a la percepción de belleza mediante las pasiones de la compasión y el temor. Esa purificación y espiritualización de la naturaleza que él llama κάθαρσις<sup>13</sup> es, como muy bien observó Goethe, básicamente estética, que no moral, como creía Lessing. Aristóteles se centra sobre todo en la impresión que produce la obra de arte, intentando analizar esa impresión, e investiga su origen, para ver cómo nace. Como fisiólogo y psicólogo, sabía que la vitalidad de una función radica en su energía. Ser capaz de la pasión y no experimentarla es hacerse uno mismo incompleto y limitado. El espectáculo de imitación a la vida que ofrece la tragedia nos permite limpiar nuestro seno de muchas «cosas peligrosas», y purifica y espiritualiza al hombre al usar las emociones en su presentación de cuestiones elevadas y nobles. No, no solo lo espiritualiza, sino que lo inicia en unos sentimientos nobles que quizá nunca habría conocido. La palabra κάθαρσις<sup>14</sup> siempre me ha parecido una clara alusión al rito de la iniciación, y en caso de no serlo, como a veces me siento tentado a pensar, aquí adquiere su único significado real. Por supuesto, todo esto no es sino un mero resumen del libro. Pero ya ve que es una obra perfecta de crítica estética. ¿Quién sino un griego habría podido analizar tan bien el arte? Una vez leída, uno deja de extrañarse de que Alejandría dedicase tanto tiempo a la crítica de arte, y descubre que los temperamentos artísticos de la época investigaron hasta la última cuestión de método y estilo, discutiendo, por ejemplo, sobre

---

<sup>13</sup> Catarsis, purificación.

<sup>14</sup> Véase nota número 13.

las grandes escuelas académicas de pintura, como la de Sicilia, que deseaba preservar las dignas tradiciones del estilo antiguo, o sobre las escuelas realistas e impresionistas, que buscaban reproducir la vida en sí, o sobre la idealización en el retrato, o sobre el valor artístico de la épica en una era tan moderna como la suya, o sobre cuáles eran los temas adecuados para un artista. De hecho, me temo que los temperamentos nada artísticos del momento también se ocuparon de la literatura y el arte, pues las acusaciones de plagio eran constantes, y provenían de los pálidos y finos labios de la impotencia o de las grotescas bocas de quienes, no poseyendo nada propio, creían poder obtener reputación de riqueza gritando que les habían robado. Y le aseguro, mi querido Ernest, que los griegos hablaban de pintores tanto como se hace hoy día, y que tenían sus galerías privadas, y sus exposiciones de pago, y sus gremios de artes y oficios, y sus movimientos prerrafaelistas o realistas, y daban conferencias sobre arte, y escribían sobre arte y tenían sus historiadores de arte, y sus arqueólogos, y todo lo demás. Si hasta los directores de las compañías ambulantes de teatro llevaban consigo sus propios críticos teatrales cuando salían de gira, pagándoles un buen salario por escribir reseñas laudatorias. De hecho, todo lo que hay de moderno en nuestras vidas se lo debemos a los griegos, y todo lo que es anacrónico es debido al medievalismo. Fueron los griegos quienes nos proporcionaron la crítica de arte y el hecho de que, como he dicho ya, fuera el lenguaje el material que con más cuidado criticaban nos permite apreciar hasta qué punto era brillante su instinto crítico. Pues los materiales empleados por pintores y escultores son po-



bres comparados con el de las palabras. Las palabras no solo poseen una música tan dulce como la de la viola o el laúd, unos colores tan ricos y vivos como los que hacen adorables los lienzos de Veronese o del Españolito, sino que poseen una forma plástica tan firme y clara como la del mármol o el bronce, además de ser las únicas poseedoras de pensamiento y de pasión y de espiritualidad. Y si los griegos se hubieran limitado a criticar el lenguaje, seguirían siendo los críticos de arte más grandes del mundo. Conocer los principios del arte supremo es conocer los principios de todas las artes.

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

ERNEST: Pruebe uno de los míos. Son muy buenos. Me llegan directamente de El Cairo. La única utilidad que tienen los agregados de las embajadas es la de proporcionar un tabaco excelente a sus amigos. Pero hablemos algo más, ahora que la luna se ha escondido. Estoy dispuesto a admitir que me equivocaba en lo que dije de los griegos. Fue-

---

<sup>15</sup> Placer de corta duración.

ron, como usted ha señalado, una nación de críticos de arte. Lo reconozco, y lo lamento por ellos, pues la facultad de crear es muy superior a la de criticar. No hay comparación posible.

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

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

GILBERT: Eso no es así, Ernest. Toda gran obra imaginativa es consciente y deliberada. Ningún poeta hace poesía porque deba hacerla. Al menos, no los grandes poetas. Un gran poeta hace poesía porque elige hacerla. Así es ahora, y siempre ha sido así. A veces nos da por pensar que las voces que resonaron en el alba de la poesía eran más sencillas, más frescas y más naturales que las nuestras, y que el mundo que vieron y hollaron esos primeros poetas tenía en sí cierta cualidad poética que podía traspasarse a un poema sin apenas cambios. En estos días, una gruesa capa

de nieve cubre el Olimpo, y sus escarpadas laderas son yermas y desoladas, pero nos gusta pensar que los blancos pies de las musas se empaparon una vez en el rocío matinal de las anémonas, y que Apolo acudía por las tardes a cantar a los pastores del valle. Pero así solo atribuimos a otros tiempos lo que deseamos, o creemos desear, para los actuales. La culpa la tiene nuestro sentido histórico. Hasta ahora, todos los siglos que han producido poesía eran siglos artificiales, y cualquier obra que nos parezca el producto más sencillo y natural de su tiempo siempre es resultado del más consciente de los esfuerzos. Créame, Ernest, no hay gran arte sin esfuerzo consciente, y la conciencia y el espíritu crítico son la misma cosa.

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

GILBERT: No cuando se convirtieron en poesía. No cuando adquirieron una forma hermosa. Pues no hay arte sin estilo, y no hay estilo sin unidad, y la unidad pertenece al individuo. No dudo que Homero partiera de viejas baladas y narraciones, tal como Shakespeare trabajaba con crónicas y obras teatrales y novelas, pero eso solo era material en bruto, y fue él quien las tomó y les dio forma de canción. Se volvieron suyas porque las hizo bellas. Las construyó con la música de la poesía,

Y carecían de construcción,  
Y por tanto se construyeron para la eternidad.