

A C A N T I L A D O



Oscar Wilde
**La decadencia
de la mentira**
Un comentario

TRADUCCIÓN DE
JAVIER FERNÁNDEZ DE CASTRO

OSCAR WILDE

**La decadencia
de la mentira**



Ediciones Siruela

Oscar Wilde

**La decadencia
de la mentira**

Traducción del inglés de
María Luisa Balseiro

Biblioteca de Ensayo (serie menor) **Ediciones Siruela**

Índice

[La decadencia de la mentira. Una observación](#)

[Notas](#)

[Créditos](#)

La decadencia de la mentira

Una observación

Diálogo

Personas: Cyril y Vivian. **Lugar:** la biblioteca de una casa de campo en el Nottinghamshire.

Cyril (*entrando por la puerta de cristales que da paso a la terraza*).— Querido Vivian, no te pases el día encerrado en la biblioteca. Hace una tarde preciosa. El aire es una delicia. La neblina envuelve el bosque como la suave púrpura de una ciruela. Vamos a tumbarnos en la hierba, a fumar y a gozar de la Naturaleza.

Vivian.— ¡Gozar de la Naturaleza! Celebro decir que tengo del todo perdida esa facultad. Nos dicen que el Arte nos hace amar la Naturaleza más de lo que la amábamos antes; que nos revela sus secretos, y que tras un estudio atento de Corot y Constable vemos cosas en ella que habían escapado a nuestra observación. Mi experiencia personal es que cuanto más estudiamos el Arte menos nos interesa la Naturaleza. Lo que el Arte verdaderamente nos revela es la falta de plan de la Naturaleza, sus curiosas tosquedades, su extraordinaria monotonía, su estado absolutamente inconcluso. La Naturaleza tiene buenas intenciones, por supuesto; pero, como dijo Aristóteles, no sabe hacerlas realidad. Cuando yo miro un paisaje no puedo por menos de ver todos sus defectos. Sin embargo, para nosotros es una suerte que la Naturaleza sea tan imperfecta, porque si no fuera así no tendríamos arte. El arte es nuestra protesta enérgica, nuestro intento valeroso de enseñarle a la Naturaleza cuál es su sitio. En cuanto a su infinita variedad, es puro mito. No se encuentra en la Naturaleza misma. Reside en la imaginación, o fantasía, o ceguera cultivada del que la contempla.

Cyril.— Bueno, pues no mires el paisaje si no quieres. Puedes tumbarte en la hierba a fumar y charlar.

Vivian.— ¡Es que la Naturaleza es tan incómoda! La hierba está dura y húmeda, llena de bultos y de horribles insectos negros. Hasta el más mísero obrero de Morris¹ sabría hacerte un asiento más cómodo que el que es capaz de hacer la Naturaleza en pleno. La Naturaleza palidece ante el mobiliario de «la calle que de Oxford tomó el nombre», como expresó vilmente ese poeta que tanto te gusta. No me quejo. Si la Naturaleza hubiera sido cómoda, la humanidad no habría inventado la arquitectura, y yo prefiero las casas antes que la intemperie. En las casas nos sentimos proporcionados. Todo se subordina a nosotros, todo está hecho para nuestra utilidad y nuestra satisfacción. Hasta el egotismo, tan necesario para una idea cabal de la dignidad humana, es enteramente resultado de vivir bajo techo. A la intemperie uno se vuelve abstracto e impersonal. Su individualidad

le abandona. ¡Además, la Naturaleza es tan indiferente, tan desdeñosa! Yo, cada vez que doy una vuelta por ese parque, siento que no le importo más que el ganado que se apacienta en la ladera o la bardana que florece en la cuneta. Nada más palpable que el odio de la Naturaleza a la Mente. Pensar es la cosa más insana del mundo, y hay gente que se muere de eso como de cualquier otra enfermedad. Afortunadamente, en Inglaterra al menos el pensamiento no es contagioso. La espléndida constitución de este pueblo se debe enteramente a la estupidez nacional. Yo espero que sepamos conservar por muchos años ese gran bastión histórico de nuestra felicidad, pero temo que estemos empezando a instruirnos en exceso; por lo menos, todo el que es incapaz de aprender se ha puesto a enseñar, y en eso consiste realmente nuestro fervor educativo. Pero tú ahora vuélvete a tu insulsa e incómoda Naturaleza, y a mí déjame que corrija estas pruebas.

Cyril.— ¡Conque escribiendo un artículo! No es muy congruente con lo que acabas de decir.

Vivian.— ¿Y quién pretende ser congruente? El obtuso, el doctrinario, la gente insoportable que lleva sus principios hasta el vergonzoso extremo de la acción, hasta la reductio ad absurdum de la práctica. Yo no. Yo, como Emerson, escribo sobre la puerta de mi biblioteca la palabra «Antojo»². Además, mi artículo no es sino una advertencia saludable y valiosa. Si encuentra eco, puede haber un nuevo Renacimiento del Arte.

Cyril.— ¿De qué trata?

Vivian.— Pienso titularlo «La decadencia de la mentira. Una protesta».

Cyril.— ¿De la mentira? Yo creía que nuestros políticos mantenían a alto nivel esa costumbre.

Vivian.— Te aseguro que no. No se elevan más allá de la tergiversación, e incluso se rebajan a demostrar, discutir y argumentar. ¡Qué lejos de lo que es el verdadero mentiroso, con sus afirmaciones francas e intrépidas, su soberbia irresponsabilidad, su sano y natural desprecio de toda clase de pruebas! En el fondo, una buena mentira ¿qué es? Sencillamente la que constituye su propia prueba. Si uno es tan falto de imaginación como para aducir pruebas en apoyo de una mentira, tanto da que diga la verdad sin rodeos. No, los políticos no sirven. Algo se podría decir, quizá, de la abogacía. El manto del Sofista se ha tendido sobre sus miembros. Sus fingidas vehemencias, su retórica irreal son deliciosas. Saben hacer pasar por mejor la causa peor, como si acabaran de salir de las escuelas leontinas³, y se les ha visto arrancar de jurados remisos el veredicto triunfal de la absolución para sus clientes aunque éstos fueran, como a menudo son, clara e inequívocamente inocentes. Pero se instruyen en lo prosaico y no les da vergüenza aducir precedentes. A pesar de sus esfuerzos, la verdad acaba por brillar. Hasta los periódicos han degenerado. Ahora son absolutamente de fiar. Se nota cuando uno se sumerge en sus columnas. Siempre lo soporífero es lo que sucede. Temo que no haya mucho bueno que decir ni del abogado ni del periodista. Aparte de que lo que yo defiendo es la Mentira en el arte. ¿Te leo lo que he escrito? Podría hacerte mucho bien.

Cyril.— Desde luego que sí, si me das un cigarrillo. Gracias. Por cierto, ¿para qué revista es?

Vivian.— Para la *Revista Retrospectiva*. Creo haberte dicho que la habían resucitado los elegidos.

Cyril.— ¿A quién te refieres al decir «los elegidos»?

Vivian.— A quién va a ser, a los Hedonistas Cansados. Es un club al que pertenezco. Nos reunimos con una rosa marchita en el ojal, y celebramos una especie de culto a Domiciano⁴. Temo que tú no podrías entrar. Eres demasiado aficionado a los placeres sencillos.

Cyril.— ¿Crees que me rechazarían por exceso de vitalidad?

Vivian.— Seguramente. Además, eres un poquito mayor. No admitimos a nadie de edad normal.

Cyril.— Bueno, seguro que os aburrís mucho unos con otros.

Vivian.— Así es. Ése es uno de los fines del club. Ahora, si prometes no interrumpirme a cada paso, te voy a leer mi artículo.

Cyril.— Seré todo oídos.

Vivian (*leyendo en voz muy clara*).— «“La decadencia de la mentira. Una protesta.” Una de las principales causas a las que cabe atribuir el carácter curiosamente insustancial de casi toda la literatura de nuestra época es sin duda la decadencia de la Mentira como arte, ciencia y placer social. Los historiadores antiguos nos dieron deliciosas ficciones en forma de hechos; el novelista moderno nos presenta hechos insulsos bajo guisa de ficción. El Libro Azul se está convirtiendo a grandes pasos en su ideal de método y estilo⁵. El novelista tiene su tedioso *document humain*, su pequeño y miserable *coin de la création*, y lo examina al microscopio. Se le encuentra en la Librairie Nationale o en el British Museum documentándose sobre su tema sin vergüenza. No se atreve ni a robar las ideas de otros: para todo se empeña en acudir directamente a la vida, y entre las enciclopedias y la experiencia personal acaba hundiéndose, una vez que ha dibujado sus tipos a partir del círculo familiar o de la lavandera semanal, y adquirido una porción de datos útiles de los que ya jamás, ni en sus momentos más meditativos, podrá liberarse del todo.

La pérdida que resulta para la literatura en general de este falso ideal de nuestro tiempo es incalculable. La gente dice, hablando con descuido, “un mentiroso nato”, como dice “un poeta nato”. En ambas cosas se equivoca. La mentira y la poesía son artes; artes que, como supo ver Platón, no carecen de parentesco, y que requieren el estudio más atento, la entrega más desinteresada. De hecho tienen su técnica, lo mismo que las artes más materiales de la pintura y la escultura tienen sus secretos sutiles de forma y color, sus misterios del oficio, sus métodos artísticos deliberados. Así como se descubre al

poeta por su fina música, así se conoce al mentiroso por su elocución rica y ritmada, y ni en un caso ni en otro basta la inspiración fortuita del momento. En esto como en todo, no se llega a la perfección sin la práctica. Pero en los tiempos que corren, mientras que la moda de escribir poesía se ha extendido demasiado y habría que desalentarla en lo posible, la moda de mentir casi ha caído en oprobio. Más de un joven hay que parte en la vida con un don natural de exageración que alimentado en un ambiente congenial y propicio, o a través de la imitación de los mejores modelos, podría alcanzar un florecimiento grande y maravilloso. Pero por regla general no llega a nada. O contrae hábitos descuidados de exactitud... »

Cyril.— ¡Hombre...!

Vivian.— Haz el favor de no interrumpir en mitad de una frase. «O contrae hábitos descuidados de exactitud, o da en frecuentar el trato de personas de edad y bien informadas. Ambas cosas son igualmente fatales para su imaginación, como de hecho serían fatales para la imaginación de cualquiera, y en poco tiempo desarrolla una facultad morbosa e insana de decir la verdad, comienza a verificar cuantas afirmaciones se hacen en su presencia, no vacila en contradecir a personas mucho más jóvenes que él, y a menudo acaba por escribir novelas tan coincidentes con la vida que es imposible aceptar su verosimilitud. No estamos describiendo un caso aislado. Es tan sólo un ejemplo entre muchos; y si no acertamos a hacer algo para refrenar, o modificar al menos, nuestra monstruosa adoración de los hechos, el Arte quedará estéril y la belleza desaparecerá del mundo.

Hasta un maestro de la prosa delicada y caprichosa como es el señor Robert Louis Stevenson está contaminado por este vicio moderno, pues francamente no sabríamos darle otro nombre. Se puede despojar de realidad una historia por querer hacerla demasiado veraz, y *La flecha negra* es tan inartística que no contiene ni un solo anacronismo digno de nota, mientras que la transformación del doctor Jekyll se asemeja peligrosamente a un experimento sacado de *The Lancet*⁶. En cuanto al señor Rider Haggard, que realmente tiene o tuvo facultades para ser un magnífico mentiroso, ahora le da tanto miedo despertar sospechas de genialidad que cada vez que nos cuenta algún prodigio se siente en la obligación de inventar una reminiscencia personal y ponerla en nota a pie de página a modo de cobarde corroboración. Ni son mucho mejores el resto de nuestros novelistas. El señor Henry James escribe historias de ficción como si fuera un deber penoso, y dilapida en motivos mezquinos y “puntos de vista” imperceptibles su pulcro estilo literario, sus frases felices, su sátira certera y cáustica. El señor Hall Caine aspira a lo grandioso, eso es verdad, pero luego escribe a voz en cuello. Habla tan alto que no se oye lo que dice. El señor James Payn es experto en el arte de esconder lo que no vale la pena encontrar. Persigue lo obvio con ahínco de detective miope. Según vamos pasando las páginas, la zozobra del autor se hace casi insoportable. Los caballos del faetón del señor William Black no se elevan al sol; no hacen sino crispas el cielo vespertino en violentos efectos de cromolitografía. Al verlos acercarse, los campesinos se refugian en el dialecto. La señora Oliphant parlotea agradablemente sobre vicarios, tardes

de tenis, domesticidad y otras cosas agotadoras. El señor Marion Crawford se ha inmolado en el altar del color local. Es como la dama de la comedia francesa que se pasa el rato hablando de *le beau ciel d'Italie*. Además ha tomado la mala costumbre de enunciar perogrulladas morales. Siempre nos está diciendo que ser bueno es ser bueno y que ser malo es ser pérfido. A veces resulta casi edificante. *Robert Elsmere* es una obra maestra, sin duda: una obra maestra del *genre ennuyeux*, única forma de literatura que el pueblo inglés parece saborear plenamente. Un joven y reflexivo amigo nuestro nos dijo que le recordaba el tipo de conversación que se escucha en las meriendas cenas de una seria familia de anglicanos disidentes, y lo creemos. Realmente, sólo en Inglaterra se habría podido hacer un libro así. Inglaterra es el hogar de las ideas perdidas⁷. En cuanto a esa grande y cada día mayor escuela de novelistas para quienes el sol sale todos los días por el East End⁸, sólo se puede decir que encuentran la vida cruda y la dejan sin hacer. En Francia, aunque no se haya hecho nada tan premeditadamente tedioso como *Robert Elsmere*, no andan mucho mejor las cosas. El señor Guy de Maupassant, con su aguda ironía mordaz y su estilo vívido y duro, desnuda a la vida de los pocos harapos que todavía la cubren para mostrarnos la llaga hedionda y la herida purulenta. Escribe pequeñas tragedias escabrosas donde todo el mundo es ridículo, comedias amargas donde las lágrimas no dejan reír. El señor Zola, fiel al enaltecido principio que establece en uno de sus pronunciamientos sobre literatura, *L'homme de génie n'a jamais d'esprit*, está resuelto a demostrar que, a falta de genio, por lo menos sabe ser pesado. ¡Y cómo lo logra! No carece de fuerza. Incluso a veces, como en *Germinal*, hay en su obra algo casi épico. Pero su obra es un puro yerro de principio a fin, y no en lo moral sino en lo artístico. Desde cualquier punto de vista ético es como debe ser. El autor es absolutamente veraz, y describe las cosas exactamente como suceden. ¿Qué más podría desear un moralista? No compartimos en absoluto la indignación moral de nuestro tiempo contra el señor Zola. Es simplemente la indignación de Tartufo descubierto. Pero desde el punto de vista del arte, ¿qué se puede decir en pro del autor de *La taberna*, *Nana* y *Pot-Bouille*? Nada. El señor Ruskin dijo una vez que los personajes de las novelas de George Eliot son como lo que sale de barrer un ómnibus de Pentonville⁹, pero los personajes del señor Zola son mucho peores. Sus vicios son sórdidos, y sus virtudes más sórdidas aún. La crónica de sus vidas carece por completo de interés. ¿Qué más nos da lo que les suceda? En la literatura pedimos distinción, encanto, belleza y fuerza imaginativa. No queremos que nos aflijan y nos asqueen con la crónica de lo que hacen las clases inferiores. El señor Daudet vale más. Posee ingenio, pluma ligera y estilo ameno. Pero últimamente ha incurrido en un suicidio literario. No es posible que a nadie le interese Delobelle con su *Il faut lutter pour l'art*, ni Valmajour con su eterno estribillo del rui señor, ni el poeta de Jack con sus *mots cruels*, ahora que por *Veinte años de mi vida literaria* sabemos que esos personajes proceden directamente de la realidad. Nos parece que de pronto han perdido toda su vitalidad, las pocas cualidades que poseían. Las únicas personas de verdad son las que nunca existieron, y si un novelista tiene la vileza de tomar de la vida sus personajes, al menos debería aparentar que son creaciones y no hacer alarde de que son copias. Lo que justifica a un personaje de novela no es que

otras personas sean como son, sino que el autor sea como es. De otro modo la novela no es una obra de arte. En cuanto al señor Paul Bourget, el maestro de la *roman psychologique*, comete el error de imaginar que los hombres y mujeres de la vida moderna pueden ser analizados hasta el infinito para una sucesión interminable de capítulos¹⁰. El hecho es que lo interesante de las gentes de buena sociedad —y el señor Bourget rara vez sale del *faubourg* Saint-Germain, si no es para venir a Londres—es la máscara que porta cada cual, no la realidad que hay detrás de la máscara. Es humillante confesarlo, pero estamos todos hechos de la misma pasta. En Falstaff hay algo de Hamlet, en Hamlet hay no poco de Falstaff. El caballero obeso tiene sus rachas de melancolía, y el joven príncipe sus momentos de sal gorda. Donde diferimos unos de otros es en lo puramente accidental: en el vestir, los modales, el tono de voz, las opiniones religiosas, la apariencia externa, las pequeñas manías, etcétera. Cuanto más se analiza a las personas, más se esfuman todas las razones para analizar. Antes o después se llega a esa horrible cosa universal llamada naturaleza humana. Verdaderamente, como sabe demasiado bien todo el que haya trabajado entre los pobres, la hermandad de los hombres no es un mero sueño de poeta, es una realidad hartamente deprimente y humillante; y si un escritor se empeña en analizar a las clases superiores, daría igual que escribiera sobre cerilleros y vendedores ambulantes.» Sin embargo, mi querido Cyril, no te voy a demorar más en este punto. No niego que las novelas modernas tengan muchos méritos. Sólo insisto en que, colectivamente, son insoportables.

Cyril.— Sería matización, desde luego, pero debo decir que me pareces un tanto injusto en algunas de tus censuras. A mí me gustan *El juez*, *La hija de Heth*, *El discípulo* y *El señor Isaacs*, y *Robert Elsmere* me entusiasma. No es que la pueda tomar en serio. Como exposición de los problemas que afronta el cristiano sincero es ridícula y anticuada. Es sencillamente el *Literatura y dogma* de Arnold sin la literatura. Está tan desfasada con los tiempos como las *Pruebas* de Paley o el método de exégesis bíblica de Colenso. Y no podría haber nada menos afortunado que ese pobre protagonista que anuncia con toda gravedad una aurora que hace tiempo despuntó, y con tal desconocimiento de su verdadera significación que propone llevar adelante el mismo negocio de la antigua empresa bajo el nuevo nombre. Por otra parte, la obra contiene varias caricaturas acertadas, y una porción de citas deliciosas, y la filosofía de Green endulza muy gratamente la pildora un tanto amarga de la ficción del autor. Tampoco puedo ocultarte mi sorpresa de que no hayas dicho nada de los dos novelistas que lees a todas horas, Balzac y George Meredith. ¿Acaso no son realistas los dos?¹¹

Vivian.— ¡Ah, Meredith! ¿Quién puede definirle? Su estilo es el caos iluminado por fulgores de relámpago. Como escritor lo ha dominado todo menos el lenguaje; como novelista sabe hacerlo todo menos contar una historia; como artista lo único que le falta es saber expresarse. Hay alguien en Shakespeare, creo que Touchstone, que habla del hombre que siempre se está desollando las espinillas contra su propio ingenio¹², y me parece que ésa podría ser la base para una crítica del método de Meredith. Ahora bien,

será lo que sea, pero realista no es. O mejor diría yo que es un hijo del realismo que no se habla con su padre. Por elección deliberada se ha afiliado al romanticismo. Se ha negado a doblar la rodilla ante Baal, pero también es cierto que, aunque su noble espíritu no se revolviera contra los ruidosos asertos del realismo, su solo estilo sería más que suficiente para mantener la realidad a una distancia de respeto. Por ese procedimiento ha plantado en torno a su jardín un seto lleno de espinas y rojo de rosas prodigiosas. En cuanto a Balzac, posee la más notable combinación del temperamento artístico con el espíritu científico. Lo segundo se lo legó a sus discípulos. Lo primero era privativo de él. La diferencia entre un libro como *La taberna* del señor Zola y las *Ilusiones perdidas* de Balzac es la diferencia entre el realismo sin imaginación y la realidad imaginativa. «Todos los personajes de Balzac», dijo Baudelaire, «están dotados del mismo ardor de vida que latía en él. Todas sus ficciones tienen el vivo colorido de los sueños. Cada mente es un arma cargada de voluntad hasta la boca. Hasta los marmitones son geniales». La frecuentación de Balzac reduce a nuestros amigos vivos a sombras, y a nuestros conocidos a sombras de sombras. Sus personajes poseen una existencia como de llama ardiente. Nos dominan y desafían al escepticismo. Una de las mayores tragedias de mi vida es la muerte de Lucien de Rubempré¹³. Es un dolor del que jamás he podido liberarme. Me persigue en los momentos de placer. Lo recuerdo cuando me río. Pero Balzac tiene tan poco de realista como Holbein. Él creaba la vida, no la copiaba. Admito, sin embargo, que dio demasiado valor a la modernidad de la forma, y que, por consiguiente, no hay un solo libro suyo que, en cuanto obra maestra artística, se pueda comparar con *Salammbó* o *Esmond*, o *El claustro y el hogar*, o *El vizconde de Bragelonne*¹⁴.

Cyril.— ¿Es que te parece mal la modernidad de la forma?

Vivian.— Sí. Es un precio desorbitado para un resultado muy pobre. La pura modernidad de la forma siempre es un tanto vulgarizadora. No puede dejar de serlo. El público cree que, como a ellos les interesa su entorno inmediato, al Arte le debería interesar también, y debería tomarlo como tema. Pero el mero hecho de que a ellos les interesen esas cosas las hace inadecuadas para el Arte. Las únicas cosas bellas, como alguien dijo, son las cosas que no nos conciernen. Mientras algo nos sea útil o necesario, o nos afecte de cualquier modo, doloroso o placentero, o apele con fuerza a nuestra compasión, o sea parte vital del ambiente en que vivimos, estará fuera de la esfera propia del arte. Al tema del arte debemos ser más o menos indiferentes. Debemos, en cualquier caso, no tener preferencias, ni prejuicios, ni partidismos de ninguna clase. Es exactamente porque Hécuba no es nada para nosotros por lo que sus penas constituyen un motivo de tragedia tan admirable. Yo no conozco nada más triste en toda la historia de la literatura que la carrera artística de Charles Reade. Escribió un solo libro hermoso, *El claustro y el hogar*, un libro que está tan por encima de *Romola* como *Romola* de *Daniel Deronda*¹⁵, y malgastó el resto de su vida en un necio empeño de ser moderno, de llamar la atención del público hacia el estado de nuestras cárceles y la gestión de nuestros manicomios privados. Charles Dickens nos deprimía no poco con plena

conciencia cuando intentaba suscitar nuestra compasión por las víctimas de las leyes de pobres; pero que Charles Reade, un artista, un erudito, un hombre con verdadero sentido de la belleza, clame y se desgañite por los abusos de la vida contemporánea como un panfletista vulgar o un reportero sensacionalista, eso verdaderamente es un espectáculo para hacer llorar a los ángeles. Créeme, mi querido Cyril, la modernidad de la forma y la modernidad del asunto son equivocaciones totales y absolutas. Hemos confundido el uniforme de la época con la vestidura de las Musas, y gastamos nuestros días en las sórdidas calles y los espantosos suburbios de nuestras viles ciudades, cuando es con Apolo en el monte donde tendríamos que estar. Ciertamente somos una raza degenerada, y hemos vendido nuestra primogenitura por un plato de hechos.

Cyril.— Algo hay en lo que dices, y no cabe duda de que, por mucho que nos entretenga leer una novela puramente moderna, rara vez nos produce placer artístico releerla. Y quizá sea ésa la mejor prueba en bruto de qué es literatura y qué no. Si no se disfruta con leer un libro una y otra vez, tanto daría no leerlo ninguna. Pero ¿tú qué dices del retorno a la Vida y la Naturaleza? Ésa es la panacea que siempre nos están recomendando.

Vivian.— Te voy a leer lo que digo al respecto. El pasaje está más adelante en el artículo, pero te lo doy ya: «El grito popular de nuestro tiempo es: “¡Volvamos a la Vida y a la Naturaleza; ellas recrearán el Arte para nosotros, y harán correr la sangre roja por sus venas; ellas darán ligereza a sus pies y vigor a su mano!”. Pero erramos, ¡ay!, en nuestros amables y bienintencionados esfuerzos. La Naturaleza va siempre por detrás de la época. Y en cuanto a la Vida, es el disolvente que deshace el Arte, el enemigo que devasta su morada».

Cyril.— ¿Qué quieres decir con eso de que la Naturaleza va siempre por detrás de la época?

Vivian.— Sí, quizá sea un poco críptico. Lo que quiero decir es esto. Si por Naturaleza entendemos el simple instinto natural, como lo contrario de la cultura consciente, la obra producida bajo esa influencia será siempre anticuada, trasnochada y desfasada. Un toque de Naturaleza podrá hermanar el mundo¹⁶, pero dos toques de Naturaleza destruyen cualquier obra del Arte. Si, por otra parte, consideramos la Naturaleza como la suma de los fenómenos exteriores al hombre, lo único que se descubrirá en ella será lo que se le lleve. Ella carece de ideas propias. Wordsworth fue a los lagos, pero no fue nunca un poeta de los lagos. Los sermones que encontró en las piedras eran los que antes había escondido en ellas. Recorrió el distrito moralizando, pero su obra buena brotó de su regreso no a la Naturaleza sino a la poesía. La poesía le dio «Laodamia» y los sonetos excelentes, y la gran Oda tal cual. La Naturaleza le dio «Martha Ray» y «Peter Bell» y el discurso a la pala del señor Wilkinson¹⁷.

Cyril.— Creo que esa tesis es discutible. Yo más bien me inclino a creer en «el impulso de un bosque en primavera»¹⁸, aunque claro está que el valor artístico de tal impulso depende por entero de la clase de temperamento que lo reciba, con lo que el retorno a la

Naturaleza vendría a significar sencillamente el avance hacia una gran personalidad. Estarás de acuerdo en eso, me figuro. Pero sigue con tu artículo.

Vivian (*lee*).— «El Arte comienza con la decoración abstracta, con un trabajo puramente imaginativo y placentero que maneja lo irreal e inexistente.

Ése es el primer estadio. Entonces la Vida queda fascinada por esta nueva maravilla y pide entrada en el círculo encantado. El Arte toma a la vida como parte de su materia bruta, la recrea y la remodela en formas inéditas, es absolutamente indiferente a los hechos, inventa, imagina, sueña, y mantiene entre sí y la realidad la barrera impenetrable del estilo bello, del tratamiento decorativo o ideal. El tercer estadio es cuando la Vida se alza con el poder y expulsa al Arte al desierto. Ésta es la verdadera decadencia, y esto es lo que ahora nos aqueja.

Tomemos el caso del teatro inglés. Al principio, en manos de los monjes, el Arte Dramático fue abstracto, decorativo y mitológico. Después tomó a la Vida a su servicio, y utilizando algunas de las formas externas de la vida creó una raza enteramente nueva de seres, cuyas aflicciones eran más terribles que cuantas ha padecido el hombre, cuyos gozos eran más intensos que gozos de amante, que tenían el furor de los Titanes y la calma de los dioses, que tenían pecados monstruosos y prodigiosos, monstruosas y prodigiosas virtudes. A ellos les dio un lenguaje diferente del empleado en la realidad, un lenguaje lleno de música resonante y dulce ritmo, majestuoso en sus solemnes cadencias, delicado en sus rimas caprichosas, alhajado con palabras maravillosas y enriquecido con elevados acentos. Vistió a sus hijos con extraño atuendo y les dio máscaras, y a su conjuro el mundo antiguo se alzó de su tumba de mármol. Un nuevo César recorrió las calles de la Roma resucitada, y con purpúreas velas y remos movidos al son de flauta otra Cleopatra surcó el río hacia Antioquía. Los viejos mitos, leyendas y sueños cobraron figura y sustancia. Se reescribió la historia por entero, y apenas hubo dramaturgo que no reconociera que el objeto del Arte no es la verdad sencilla sino la belleza compleja. En esto tenían toda la razón. El Arte mismo es realmente una forma de exageración; y la selección, que es el espíritu del arte, no es otra cosa que un modo intensificado de insistencia.

Pero la Vida no tardó en destrozarse la perfección de la forma. Incluso en Shakespeare vemos el principio del fin. Se manifiesta en la gradual descomposición del verso blanco en las últimas obras, en el predominio concedido a la prosa y en la importancia excesiva de la caracterización. Los pasajes de Shakespeare —y hay muchos— donde el lenguaje es desaliñado, vulgar, exagerado, grotesco, obsceno incluso, se deben enteramente a que la Vida pide un eco de su propia voz y rechaza la intervención del estilo bello, sólo a través del cual debiera permitirse que la vida halle expresión. Shakespeare no es, ni mucho menos, un artista impecable. Es demasiado amigo de ir directamente a la vida y tomar de ella su habla natural. Olvida que cuando el Arte abdica de su medio imaginativo abdica de todo. Goethe dice en alguna parte:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.

Trabajando dentro de límites es donde se revela el maestro, y la limitación, la condición

misma de cualquier arte es el estilo. Pero no es necesario que nos detengamos más en el realismo de Shakespeare. *La tempestad* es la más perfecta de las palinodias. Lo único que queríamos señalar es que la obra magnífica de los artistas isabelinos y jacobeos llevaba en sí las semillas de su disolución, y que, si debió parte de su fuerza a emplear la vida como materia prima, debió toda su flaqueza a emplear la vida como método artístico. El resultado inevitable de esa sustitución de un medio creativo por otro imitativo, de esa renuncia a una forma imaginativa, lo tenemos en el moderno melodrama inglés. Los personajes de estas obras hablan en el escenario lo mismo que hablarían fuera de él; ni aspiran a nada ni aspiran la hache; están tomados directamente de la vida y reproducen su vulgaridad hasta el último detalle; ostentan los andares, las maneras, la indumentaria y el acento de las personas de verdad; pasarían inadvertidos en un vagón de tercera. Y sin embargo, ¡qué aburridas son las obras! No consiguen producir ni siquiera esa impresión de realidad que persiguen y que es su única razón de ser. Como método, el realismo es un completo fracaso.

Lo que es cierto del teatro y la novela no lo es menos de esas artes que llamamos artes decorativas. Toda la historia de estas artes en Europa es un registro de la lucha entre el orientalismo, con su rechazo declarado de la imitación, su afición al formulismo artístico, su repugnancia a la representación material de ningún objeto de la Naturaleza, y nuestro espíritu imitativo. Allí donde ha imperado lo primero, como en Bizancio, Sicilia y España por contacto material o en el resto de Europa por influjo de las Cruzadas, hemos tenido obras bellas e imaginativas en las que las cosas visibles de la vida se transmutan en convenciones artísticas, y las cosas que la Vida no tiene se inventan y componen para su deleite. Pero allí donde hemos vuelto a la Vida y la Naturaleza, nuestra labor ha sido siempre vulgar, ordinaria y vacía de interés. La tapicería moderna, con sus efectos aéreos, su calculada perspectiva, sus anchas extensiones de cielo desierto, su realismo fiel y laborioso, carece de la más mínima belleza. El vidrio pictórico de Alemania es absolutamente detestable. Si en Inglaterra estamos empezando a tejer alfombras admisibles es sólo porque hemos vuelto al método y el espíritu del Oriente. Nuestras esteras y alfombras de hace veinte años, con sus verdades solemnes y deprimentes, su culto inane de la Naturaleza, sus sórdidas reproducciones de objetos visibles, han venido a ser motivo de irrisión hasta para el filisteo. Un mahometano cultivado nos comentó una vez: “Ustedes los cristianos están tan atareados en malinterpretar el cuarto mandamiento, que ni se les ha ocurrido dar aplicación artística al segundo”. Le sobraba la razón, y toda la verdad del asunto estriba en esto: en que la escuela donde hay que ir a aprender arte es el Arte y no la Vida.»

Y ahora permíteme que te lea un pasaje que creo que zanja la cuestión muy cabalmente.

«No siempre fue así. De los poetas no es menester decir nada, pues, con la desdichada excepción del señor Wordsworth, han sido realmente fieles a su alta misión, y la opinión universal los tiene por absolutamente indignos de crédito. Pero en las obras de Herodoto, que, a pesar del empeño superficial y cicatero de los escoliastas modernos en verificar su historia, merece ser llamado “el Padre de las Mentiras”; en los discursos publicados de

Cicerón y las biografías de Suetonio; en el mejor Tácito; en la *Historia natural* de Plinio; en el *Periplo* de Hannón; en todas las crónicas primitivas; en las Vidas de los Santos; en Froissart y sir Thomas Malory; en los viajes de Marco Polo; en Olaus Magnus, y Aldrovandus, y Conrado Licóstenes, con su magnífico *Prodigiorum et Ostentorum Chronicon*; en la autobiografía de Benvenuto Cellini; en las memorias de Casanova; en la *Historia de la peste* de Defoe; en la *Vida de Johnson* de Boswell; en los despachos de Napoleón, y en las obras de nuestro propio Carlyle, cuya *Revolución Francesa* es una de las novelas históricas más fascinantes que se han escrito, los hechos, o están sometidos a la posición subordinada que les corresponde, o excluidos de plano por razón general de insipidez. Ahora todo ha cambiado. Los hechos no sólo encuentran hueco en la historia, sino que están usurpando el ámbito de la Fantasía y han invadido el reino del Romance. Su contacto glacial se extiende a todo. Están vulgarizando a la humanidad. El crudo comercialismo de los Estados Unidos, su espíritu materializador, su indiferencia al lado poético de las cosas y su falta de imaginación y de altos ideales inalcanzables, nacen enteramente de que ese país adoptara como héroe nacional a un hombre que, según confesión propia, era incapaz de decir una mentira; y no es exagerado afirmar que la historia de George Washington y el cerezo ha hecho más daño, y en menos tiempo, que ningún otro apólogo moral de toda la literatura.»

Cyril.— ¡Vamos, hombre!

Vivian.— Yo te aseguro que es así, y lo gracioso del caso es que la historia del cerezo es pura patraña. Pero no vayas a creer que soy demasiado pesimista sobre el futuro artístico de los Estados Unidos ni de nuestro propio país. Atiende:

«Que algún cambio tendrá lugar antes de que este siglo llegue a su término, no lo ponemos en duda. Aburrida por la tediosa y edificante conversación de quienes no tienen ni ingenio para la exageración ni genio para el romance, cansada de la persona inteligente cuyas reminiscencias se asientan siempre en la memoria, cuyas afirmaciones se ciñen sin excepción a la verosimilitud, y que en cualquier momento corre el riesgo de que la corrobore el primer filisteo que pase, la Sociedad ha de volver antes o después a su líder perdido, el mentiroso cultivado y fascinador. Quién fue el primero que, sin haber ido jamás a la ruda cacería, les contó un atardecer a los hombres errabundos de las cavernas cómo había sacado al megaterio a rastras de la purpúrea oscuridad de su cueva de jaspe, o dado muerte al mamut en combate singular para volver cargado con sus áureos colmillos, no lo sabemos, y ni uno solo de nuestros modernos antropólogos, con su tan cacareada ciencia, ha tenido la valentía vulgar de decírnoslo. Fueran cuales fuesen su nombre y su raza, lo que está claro es que fue el verdadero fundador del trato social. Pues el objetivo del mentiroso no es otro que encantar, deleitar, dar placer. Él es la auténtica base de la sociedad civilizada, y sin él una cena de invitados, aunque sea en las mansiones de los grandes, es tan insulsa como una conferencia de la Royal Society, o un debate en la Sociedad de Autores, o una farsa del señor Burnand¹⁹.

Ni ha de ser la sociedad la única que le reciba con los brazos abiertos. El Arte, escapando de la cárcel del realismo, correrá a su encuentro y le besará en los mendaces y

hermosos labios, sabiendo que él solo está en posesión del gran secreto de todas sus manifestaciones, el secreto de que la Verdad es entera y absolutamente cuestión de estilo; mientras que la Vida —la pobre vida humana, verosímil y carente de interés—, cansada de repetirse en beneficio del señor Herbert Spencer, los historiadores científicos y los compiladores de estadísticas en general, le seguirá dócilmente, y tratará de reproducir, a su manera simple y mostrenca, algunas de las maravillas de las que él habla.

Sin duda habrá siempre críticos que, como cierto escritor de la *Saturday Review*, censuren gravemente al narrador de cuentos de hadas por su defectuoso conocimiento de la historia natural; que midan la obra imaginativa por su propia carencia de la facultad de imaginar, y que alcen con horror sus manos manchadas de tinta si algún honrado caballero que no ha viajado más allá de los tejos de su jardín pergeña un libro de viajes fascinante, como sir John Mandeville, o, como el gran Raleigh, escribe toda una historia del mundo sin tener la más mínima noción del pasado. Para excusarse buscarán amparo tras el escudo de aquel que hizo al mago Próspero y le dio por servidores a Calibán y Ariel, que oyó a los tritones hacer sonar sus trompas en torno a los arrecifes coralinos de la Isla Encantada, y a las hadas intercambiar sus cantos en un soto de Atenas; que condujo a los reyes fantasmas en oscuro cortejo por el brumoso páramo escocés y escondió a Hécate en una cueva con las extrañas hermanas. Apelarán a Shakespeare, como siempre, y citarán el pasaje de marras, olvidando que ese desgraciado aforismo de que el Arte sostiene el espejo a la Naturaleza lo dice Hamlet premeditadamente para convencer a los circunstantes de su absoluta demencia en toda cuestión artística».

Cyril.— ¡Ejem! Otro cigarrillo, por favor.

Vivian.— Amigo mío, tú dirás lo que quieras pero no es más que una frase teatral, y está tan lejos de representar las opiniones de Shakespeare sobre el arte como los discursos de Iago de representar sus opiniones sobre la moral. Pero déjame llegar al final del pasaje:

«El Arte halla su perfección dentro y no fuera de sí mismo. No ha de ser juzgado por patrones externos de semejanza. Es un velo más que un espejo. Tiene flores que ningún bosque conoce, pájaros que no posee ninguna arboleda. Hace y deshace muchos mundos, y puede bajar la luna del cielo con un hilo escarlata. Suyas son las “formas más reales que el hombre vivo”²⁰, y suyos los grandes arquetipos de los que las cosas que existen son sólo copias inacabadas. A sus ojos la Naturaleza no tiene ni leyes ni uniformidad. El Arte obra milagros a su antojo, y a su llamado acuden los monstruos de la sima. Manda al almendro florecer en invierno, y envía la nieve sobre la mies granada. A su conjuro la escarcha posa su dedo de plata sobre la boca ardiente de junio, y los leones alados salen reptando de las entrañas de los montes de Lidia. Las dríadas acechan su paso en la fronda, y los morenos faunos reciben su llegada con extraña sonrisa. Tiene dioses con cara de halcón que le adoran, y los centauros galopan a su lado.»

Cyril.— Eso me gusta. Lo estoy viendo. ¿Acaba ahí?

Vivian.— No. Hay un pasaje más, pero es puramente práctico. Se limita a sugerir

algunos métodos con los que podríamos resucitar este arte perdido de la Mentira.

Cyril.— Bien, pero antes de que me lo leas quisiera hacerte una pregunta. ¿Qué quieres decir con eso de que la vida, «la pobre vida humana, verosímil y carente de interés», trata de reproducir las maravillas del arte? Comprendo muy bien tu objeción a hacer del arte un espejo. Piensas que reduciría el genio al papel de un cristal agrietado. ¡Pero no creerás en serio que la Vida imita al Arte, que de hecho la Vida es el espejo y el Arte la realidad!

Vivian.— Sí que lo creo. Aunque pueda parecer una paradoja —y las paradojas son siempre cosas peligrosas—, no por ello es menos cierto que la Vida imita al arte mucho más de lo que el Arte imita a la vida. Todos hemos visto cómo en la Inglaterra de nuestros días cierto tipo curioso y fascinante de belleza, inventado y enfatizado por dos pintores imaginativos, ha influido en la Vida de tal modo que no se puede ir a una inauguración privada ni a un salón artístico sin ver aquí los místicos ojos del sueño de Rossetti, la larga garganta de marfil, la extraña mandíbula cuadrada, la sombría cabellera que tan ardientemente amó, allí la dulce doncellez de *La escalera de oro*, la boca en capullo y la hermosura cansada de *Laus Amoris*, el rostro demudado por la pasión de Andrómeda, las delgadas manos y ágil belleza de la Viviana de *El sueño de Merlin*²¹. Y siempre ha sido así. Un gran artista inventa un tipo, y la Vida trata de copiarlo, de reproducirlo en formato popular, como un editor industrial. Ni Holbein ni Van Dyck encontraron en Inglaterra lo que nos han dado. Traían sus tipos consigo, y la Vida, con su aguda facultad imitativa, se aplicó a suministrar modelos al maestro. Así lo comprendió el sagaz instinto artístico de los griegos, que en la estancia de la recién casada ponían una estatua de Hermes o de Apolo, para que engendara hijos tan hermosos como las obras de arte que contemplaba en su éxtasis o en su dolor. Sabían que la Vida no sólo gana con el arte espiritualidad, hondura de pensamiento y sentimiento, tumulto o paz para el alma, sino que puede modelarse a sí propia conforme a las líneas y colores del arte, y reproducir la dignidad de Fidias lo mismo que la gracia de Praxiteles. De ahí su objeción al realismo, que les desagradaba por motivos puramente sociales. Pensaban que era inevitable que hiciera feas a las personas, y acertaban. Nosotros pretendemos mejorar las condiciones de la raza a base de buen aire, sol sin tasa, agua sana y edificios escuetos y horribles para el digno alojamiento de las clases inferiores. Pero esa clase de cosas sólo produce salud, no belleza. Para ésta se requiere el Arte, y los auténticos discípulos del gran artista no son sus imitadores de estudio, sino quienes se hacen semejantes a sus obras, sean plásticas como en la época de los griegos o pictóricas como en los tiempos modernos; en una palabra, la Vida es la mejor discípula del Arte, y la única.

Como en las artes visibles, así en la literatura. Tenemos la demostración más evidente y vulgar en el caso de esos chiquillos necios que después de leer las aventuras de Jack Sheppard o Dick Turpin²² saquean los puestos de las infelices fruterías, asaltan de noche las confiterías y alarman a los señores proyectos que vuelven de la ciudad a sus hogares saliéndoles al paso en caminos apartados, con un antifaz negro y una pistola vacía. Este

interesante fenómeno, que no deja de repetirse cada vez que se reedita uno u otro de los mencionados libros, se suele atribuir a la influencia de la literatura sobre la imaginación. Pero es un error. La imaginación es esencialmente creativa y busca siempre una forma nueva. El niño ladrón no es sino el resultado inevitable del instinto imitativo de la vida. Es el Hecho, ocupado, como el Hecho suele estarlo, en tratar de reproducir la Ficción, y lo que vemos en él se repite, a escala dilatada, a lo largo de la totalidad de la vida. Schopenhauer ha analizado el pesimismo que caracteriza al pensamiento moderno, pero fue Hamlet el que lo inventó. El mundo se ha hecho triste porque un títere estuvo un día melancólico. El nihilista, ese extraño mártir que no tiene fe, que va a la hoguera sin entusiasmo y muere por lo que no cree, es un producto puramente literario. Lo inventó Turguéniev y lo completó Dostoievski. Robespierre salió de las páginas de Rousseau, tan cierto como que el Palacio del Pueblo surgió del cascote de una novela²³. Siempre la literatura se anticipa a la vida. No la copia, la moldea para sus fines. El siglo XIX según lo conocemos es en buena medida un invento de Balzac. Nuestros Luciens de Rubempré, nuestros Rastignacs y De Marsays hicieron su primera aparición sobre el escenario de la *Comédie Humaine*. Nos limitamos a hacer realidad, con notas a pie de página y adiciones innecesarias, el capricho o la fantasía o la visión creadora de un gran novelista. Una vez le pregunté yo a una dama que había conocido de cerca a Thackeray si había tenido algún modelo para Becky Sharp²⁴. Me dijo que Becky era una invención, pero que la idea del personaje había venido sugerida en parte por una gobernanta que residía cerca de Kensington Square como acompañante de una anciana muy egoísta y rica. Quise saber qué había sido de la gobernanta, y la dama me respondió que, cosa singular, pocos años después de publicarse *La feria de las vanidades* se fugó con el sobrino de la señora con la que vivía, y durante algún tiempo causó gran sensación en sociedad, muy al estilo de la esposa de Rawdon Crawley y talmente con sus mismos métodos. Al final cayó en desgracia y desapareció en el Continente, donde a veces se la veía en Montecarlo y otros lugares de juego. El noble caballero a quien aquel mismo gran sentimentalista retrató en el coronel Newcome murió, a los pocos meses de que *Los Newcome* alcanzara la cuarta edición, con la palabra *Adsum*²⁵ en los labios. Poco después de que el señor Stevenson publicara su curiosa historia psicológica de transformación, un amigo mío que se apellida Hyde estaba en el norte de Londres, y ansioso por llegar a una estación de tren tiró por lo que juzgó ser un atajo, se perdió y vino a dar en un laberinto de callejuelas de torvo aspecto. Un tanto nervioso, aceleró el paso cuanto pudo, y de pronto un niño que salía corriendo de un pasadizo se le metió entre las piernas: cayó al suelo, mi amigo tropezó en él y le pisó. El niño, lógicamente con su mucho de susto y su poco de daño, se puso a dar alaridos, y en un instante la calle se llenó de gentes malencaradas que afluían de las casas como hormigas. Rodearon a mi amigo y le preguntaron su nombre. Ya iba a darlo cuando de pronto se acordó del incidente con que comienza la historia del señor Stevenson. Y sintió tal horror de haber protagonizado en su persona esa escena tan terrible y bien escrita, y haber hecho sin querer pero en la realidad lo que el Hyde de la ficción había hecho con intención deliberada, que echó a correr como un gamo. Pero salieron tras él pisándole los talones,

y al fin tuvo que refugiarse en un consultorio médico que por casualidad tenía la puerta abierta, y allí explicó a un joven ayudante, que por casualidad se encontraba en el lugar, exactamente todo lo que había ocurrido. La humanitaria multitud accedió a dispersarse a cambio de un dinerillo, y mi amigo se fue tan pronto como halló libre la costa. Al salir reparó en la placa de latón del consultorio. Decía «Jekyll». O es lo que debería haber dicho.

Aquí la imitación, hasta donde la hubo, fue, por supuesto, accidental. En el caso que sigue la imitación fue consciente. En 1879, recién salido de Oxford, conocí en una recepción de embajada a una mujer de la más curiosa y exótica belleza. Nos hicimos muy amigos, y nos veíamos constantemente.

Pero lo que más me interesaba en ella no era su belleza sino su carácter, la absoluta vaguedad de su carácter. Parecía no tener personalidad alguna, sino tan sólo la posibilidad de muchos tipos. Unas veces se entregaba por entero al arte, convertía en estudio su salón y se pasaba dos o tres días a la semana en pinacotecas y museos. A continuación le daba por las carreras de caballos, se disfrazaba de amazona y sólo hablaba de apuestas. Abandonó la religión por el mesmerismo, el mesmerismo por la política y la política por las emociones melodramáticas de la filantropía. La verdad es que era una especie de Proteo, y tan fracasada en todas sus transformaciones como aquel prodigioso dios del mar cuando Odiseo se apoderó de él. Un día empezó a salir una novela por entregas en una revista francesa. En aquel entonces yo leía novelas por entregas, y recuerdo bien mi enorme sorpresa al llegar a la descripción de la heroína. Era tan parecida a mi amiga que le llevé la revista, y ella se reconoció de inmediato, y le fascinó aquella semejanza. Debo decir, por cierto, que era un relato traducido de un escritor ruso ya difunto, de modo que el autor no se había inspirado en mi amiga. Pues bien, diré para ser breve que unos meses más tarde, estando yo en Venecia y hallando la revista en el salón de lectura del hotel, la cogí distraídamente para ver en qué había parado la heroína. Era una historia muy lamentable, pues había acabado por escaparse con un hombre absolutamente inferior a ella, no sólo en la posición social, sino también en el carácter y la inteligencia. Aquella noche escribí a mi amiga contándole mis opiniones sobre Juan Bellini y los admirables helados de Florian y el valor artístico de las góndolas, pero añadí una posdata para decirle que su doble en la historia se había comportado de una manera muy insensata. No sé por qué añadí aquello, pero recuerdo que me embargaba la aprensión de que ella pudiera hacer lo mismo. Antes de recibir mi carta se escapó con un hombre que la abandonó a los seis meses. La vi en 1884 en París, donde estaba viviendo con su madre, y le pregunté si aquella historia había tenido algo que ver con su acción. Su respuesta fue que había sentido un impulso absolutamente irresistible de seguir paso a paso a la heroína en su extraño y fatal derrotero, y que había esperado con verdadero terror los capítulos finales de la novela. Cuando salieron le pareció que no tenía más remedio que reproducirlos en la vida real, y lo hizo. Fue una clarísima muestra de ese instinto imitativo del que antes hablaba, y trágica por demás.

Pero no quiero seguir comentando ejemplos sueltos. La experiencia personal es un círculo muy vicioso y limitado. Lo único que deseo señalar es el principio general de que

la Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida, y estoy seguro de que si lo piensas seriamente comprenderás que así es. La Vida sostiene el espejo al Arte, y o bien reproduce un tipo extraño imaginado por el pintor o escultor, o bien realiza en los hechos lo que fue soñado en la ficción. Científicamente hablando, la base de la vida —la energía de la vida, como diría Aristóteles— no es sino el deseo de expresión, y el Arte va presentando formas diversas a través de las cuales la expresión puede cumplirse.

La Vida se apodera de ellas y las utiliza, aunque sea para su propio daño. Hay jóvenes que se han suicidado porque Rolla se suicidó, que han muerto por su propia mano porque Werther murió así²⁶. Piensa en lo que debemos a la imitación de Cristo, en lo que debemos a la imitación de César.

Cyrl.— La teoría es desde luego muy curiosa, pero para que fuera completa tendrías que demostrar que la Naturaleza, no menos que la Vida, es imitación del Arte. ¿Estás dispuesto a probar eso?

Vivian.—Yo, mi querido amigo, estoy dispuesto a probar lo que sea.

Cyrl.— ¿Es decir, que la Naturaleza sigue al pintor de paisajes y toma sus efectos de él?

Vivian.— A punto fijo. ¿De dónde, si no de los impresionistas, hemos sacado esas maravillosas nieblas pardas que se arrastran por nuestras calles, empañando los faroles y transformando las casas en sombras monstruosas? ¿A quién, si no es a ellos y a su maestro, debemos las bellas brumas argentadas que se posan sobre nuestro río y convierten la curva del puente y el balanceo de la barcaza en leves formas gráciles y fantasmales? El extraordinario cambio que se ha producido en el clima de Londres de diez años acá se debe enteramente a una particular escuela de arte. Sonríes. Considera la cuestión desde un punto de vista científico o metafísico, y verás que tengo razón. Pues ¿qué es la Naturaleza? La Naturaleza no es una gran madre que nos haya parido. Es creación nuestra. Es en nuestro cerebro donde cobra vida. Las cosas son porque las vemos, y lo que veamos, y cómo lo veamos, depende de las Artes que nos hayan influido. Mirar una cosa es muy distinto de verla. Nada se ve mientras no se ve su belleza. Entonces, y sólo entonces, adquiere existencia. En la actualidad, la gente ve nieblas, no porque haya nieblas, sino porque poetas y pintores le han enseñado la belleza misteriosa de tales efectos. Podrá haber habido nieblas en Londres desde hace siglos. Seguramente las hubo. Pero nadie las veía, y por lo tanto nada sabemos de ellas. No existieron hasta que el Arte las inventó. Ahora hay que reconocer que se abusa de ellas. Han llegado a ser el mero amaneramiento de una camarilla, y el exagerado realismo de su método produce bronquitis en las gentes obtusas. Allí donde el hombre culto percibe un efecto, el inculto coge un resfriado. Así pues, seamos compasivos e invitemos al Arte a volver su mirada maravillosa en otra dirección. Ya lo ha hecho, en realidad. Ese sol blanco y trémulo que ahora se ve en Francia, con sus extrañas manchas color malva y sus agitadas sombras color violeta, es su última fantasía, y en conjunto la Naturaleza la

reproduce admirablemente. Donde solía darnos Corots y Daubignys, ahora nos da exquisitos Monets y embelesadores Pissarros. Y aun hay momentos, infrecuentes, sí, pero que todavía se sorprenden de vez en cuando, en los que la Naturaleza se hace absolutamente moderna. Claro está que no siempre se puede contar con ella. Pero tal es su desafortunada posición. El Arte crea un efecto incomparable y único, y hecho eso pasa a otras cosas. La Naturaleza, en cambio, olvidando que la imitación puede ser la forma más sincera de insulto, insiste en repetir ese efecto hasta que todos quedamos absolutamente hartos de él. Ya nadie que posea verdadera cultura, por ejemplo, habla jamás de la belleza de una puesta de sol. Las puestas de sol están totalmente trasnochadas. Son de cuando Turner era el último grito del arte. Admirarlas es señal infalible de un temperamento provinciano. Con todo y con eso, ellas siguen. Ayer la señora Arundel se empeñó en que me asomara a la ventana para contemplar el glorioso atardecer, como ella decía. Naturalmente tuve que mirarlo; la señora Arundel es una de esas lindísimas filisteas a las que no se les puede negar nada. Y ¿qué era aquello? Era sencillamente un Turner de muy segundo orden, un Turner de una época mala, con los peores defectos del pintor amplificados y exagerados del primero al último. No tengo inconveniente, claro está, en reconocer que la Vida comete muchas veces el mismo error. Produce sus Renés falsos y sus Vautrins de pacotilla, como la Naturaleza nos da tal día un Cuyp dudoso, y al otro un Rousseau más que discutible. Aun así, es más lo que nos irrita la Naturaleza cuando hace ese género de cosas. Resulta tan tonto, tan obvio, tan innecesario. Un Vautrin falso podría ser delicioso. Un Cuyp dudoso es insoportable. Pero tampoco pretendo ser demasiado duro con la Naturaleza. Me gustaría que el Canal, sobre todo en Hastings, no pareciera tan a menudo un Henry Moore en gris perla con luces amarillas²⁷, pero hay que pensar que cuando el Arte sea más variado la Naturaleza también lo será, sin duda. Que imita al Arte, no creo que ni su peor enemigo lo negase a estas alturas. Es lo único que la mantiene en contacto con el hombre civilizado. Pero dime, ¿he probado mi teoría a tu satisfacción?

Cyril.— La has probado a mi insatisfacción, que es más. Pero incluso admitiendo ese extraño instinto imitativo en la Vida y la Naturaleza, no puedes dejar de reconocer que el Arte expresa el carácter de su época, el espíritu de su tiempo, las condiciones morales y sociales que lo rodean, y bajo cuya influencia nace.

Vivian.— ¡De ninguna manera! El Arte jamás expresa otra cosa que su propio ser. Ése es el principio de mi nueva estética; y a eso, más que a la conexión vital entre forma y sustancia de la que habla el señor Pater, se debe que la música sea el tipo de todas las artes²⁸. Ni que decir tiene que las naciones y los individuos, con esa sana vanidad natural que es el secreto de la existencia, viven siempre bajo la impresión de que es de ellos de lo que hablan las Musas, siempre intentando encontrar en la tranquila dignidad del arte imaginativo un espejo de sus turbias pasiones, siempre olvidando que el cantor de la vida no es Apolo sino Marsias. Alejado de la realidad y apartados sus ojos de las sombras de la caverna, el Arte revela su propia perfección, y la muchedumbre que ve atónita el despliegue de la maravillosa rosa de infinitos pétalos se figura que es su propia historia lo

que le están contando, su propio espíritu lo que encuentra expresión en una forma nueva. Pero no es así. El arte más elevado rechaza el fardo del espíritu humano, y gana más con una nueva técnica o un material inédito que con todos los entusiasmos por el arte, todas las pasiones exaltadas y todos los grandes despertares de la conciencia humana. El Arte se desenvuelve únicamente sobre sus propias trazas. No es simbólico de ninguna era. Son las eras las que lo simbolizan.

Aun aquellos que sostienen que el Arte es representativo del tiempo y del lugar y de las gentes no pueden dejar de reconocer que cuanto más imitativo es un arte menos representa para nosotros el espíritu de su época. Las caras de maldad de los emperadores romanos nos miran desde el sucio pórfido y el manchado jaspe que se complacían en trabajar los artistas realistas de entonces, y se nos antoja que en esos labios crueles y esas mejillas carnosas y sensuales cabe hallar el secreto de la ruina del Imperio. Pero no fue así. Los vicios de Tiberio no pudieron destruir aquella civilización suprema, como no pudieron salvarla las virtudes de los Antoninos. Cayó por otras razones, menos interesantes. Puede ser que las sibilas y los profetas de la Sixtina sirvan para interpretar a los ojos de algunos aquel nuevo brote del espíritu emancipado que llamamos Renacimiento; pero los palurdos borrachos y los campesinos vociferantes del arte holandés, ¿qué nos dicen del alma grande de Holanda? Cuanto más abstracto es un arte, cuanto más ideal, más nos revela el temperamento de su época. Si queremos entender a una nación a través de su arte, vayamos a su arquitectura o a su música.

Cyrl.— En eso estoy totalmente de acuerdo contigo. Como mejor se expresa el espíritu de una época es en las artes ideales abstractas, porque el propio espíritu es abstracto e ideal. Por otra parte, si lo que buscamos es el aspecto visible de una época, su facha, valga la palabra, lógicamente tendremos que acudir a las artes de la imitación.

Vivian.— Yo no lo creo así. En el fondo lo que realmente nos dan las artes imitativas no son sino los diversos estilos de los artistas individuales, o de determinadas escuelas de artistas. Supongo que no creerás que la población de la Edad Media guardaba el menor parecido con las figuras de las vidrieras medievales, o de la talla medieval en piedra y madera, o de la metalistería medieval, o los tapices, o los manuscritos iluminados. Seguramente eran personas de aspecto muy normal, sin nada grotesco, llamativo ni fuera de lo corriente en su apariencia. La Edad Media, tal como la conocemos en el arte, no es sino una determinada forma de estilo, y no hay razón alguna para que un artista de ese estilo no surja en el siglo XIX. Ningún gran artista ve jamás las cosas como son. Si lo hiciera dejaría de ser artista. Toma un ejemplo de nuestros días. Sé que eres aficionado a lo japonés. Pues bien, ¿de veras piensas que el pueblo japonés, tal como nos lo presentan en el arte, existe? Si lo piensas es que nunca has entendido el arte japonés. El pueblo japonés es la creación consciente y deliberada de determinados artistas. Si colocas una estampa de Hokusai o Hokkei, o de cualquiera de los grandes pintores de esa nación, al lado de un japonés o una japonesa de verdad, verás que no hay entre ellos la más remota semejanza. Las gentes que realmente viven en el Japón no se distinguen del común de las gentes inglesas; es decir, son extremadamente vulgares, y no tienen nada de curioso ni de

extraño. A decir verdad, todo el Japón es un puro invento. No existe tal país, no existen tales gentes. Uno de nuestros más agradables pintores viajó hace poco al País del Crisantemo con la necia esperanza de ver a los japoneses. Todo lo que vio, todo lo que tuvo ocasión de pintar, fueron unas cuantas linternas y algún que otro abanico. Fue totalmente incapaz de encontrar a los habitantes, como quedó bien demostrado por su deliciosa exposición en la galería Dowdeswell. No sabía él que el pueblo japonés es, como he dicho, simplemente una modalidad de estilo, una exquisita fantasía del arte. Por eso a ti, si deseas ver un efecto japonés, no se te ocurrirá hacer el turista e irte a Tokio. Al contrario, te quedarás en casa y te empararás de la obra de ciertos artistas japoneses, y después, cuando hayas absorbido el espíritu de su estilo y captado su imaginativa manera de ver, saldrás cualquier tarde a sentarte en el Parque o a pasear por Piccadilly, y si allí no eres capaz de ver un efecto absolutamente japonés, no lo verás en ninguna parte. O bien, volviendo al pasado, tomemos el caso de los antiguos griegos. ¿Piensas tú que el arte griego nos cuenta alguna vez cómo eran los habitantes de Grecia? ¿Crees que las mujeres atenienses eran como las majestuosas figuras del friso del Partenón, o como esas maravillosas diosas que aparecían sentadas en los frontones triangulares del mismo edificio? Si juzgas por el arte, ciertamente lo eran. Pero lee a una autoridad como Aristófanes, por ejemplo. Te enterarás de que las damas de Atenas iban muy ceñidas, calzaban tacones altos, se teñían el pelo de rubio, se pintaban y se daban colorete, y eran exactamente como cualquier tonta mundana o descarriada de nuestros días. El hecho es que nos asomamos a los tiempos pretéritos exclusivamente a través del arte, y es una gran suerte que el arte no nos haya dicho la verdad ni una sola vez.

Cyril.— Pero ¿qué me dices de los retratos modernos de pintores ingleses? No me negarás que son como las personas a quienes pretenden representar.

Vivian.— Desde luego. Son tan parecidos que dentro de cien años nadie creerá en ellos. Los únicos retratos en los que se cree son retratos en los que hay muy poco del modelo y mucho del artista. Los dibujos que hizo Holbein de los hombres y mujeres de su tiempo nos hacen sentir su absoluta realidad. Pero eso es sencillamente porque Holbein obligó a la vida a aceptar las condiciones de Holbein, a acomodarse a sus limitaciones, a reproducir su tipo y mostrarse como Holbein quería que se mostrase. Es el estilo lo que nos hace creer en las cosas; nada más que el estilo. La mayoría de nuestros retratistas actuales están condenados al olvido absoluto. Nunca pintan lo que ven. Pintan lo que el público ve, y el público nunca ve nada.

Cyril.— Bueno, después de eso creo que me agradecería oír el final de tu artículo.

Vivian.— Con mucho gusto. Si servirá para algo, realmente no lo sé. Nuestro siglo es sin duda el más obtuso y el más prosaico que darse pueda. Ya hasta el Sueño nos ha engañado, y ha cerrado las puertas de marfil y abierto las de cuerno²⁹. Los sueños de las grandes clases medias de este país, tal como aparecen registrados en los dos gruesos tomos del señor Myers sobre el tema y en las Transacciones de la Sociedad Psíquica, son lo más deprimente que yo he leído³⁰. No hay entre ellos ni tan siquiera una buena

pesadilla. Son vulgares, sórdidos y aburridos. En cuanto a la Iglesia, no puedo concebir nada mejor para la cultura de un país que la presencia en él de un estamento cuyo deber sea creer en lo sobrenatural, obrar milagros diarios y mantener viva esa facultad mitopoética que es tan esencial para la imaginación. Pero en la Iglesia inglesa un hombre no hace fortuna por su capacidad para creer, sino por su capacidad para descreer. La nuestra es la única Iglesia en la que el escéptico oficia en el altar y donde Santo Tomás pasa por ser el apóstol ideal. Más de un honrado clérigo, que gasta su vida en obras admirables de caridad piadosa, vive y muere inadvertido e ignorado; pero basta con que un majadero graduado por los pelos en una u otra de las Universidades se suba al púlpito y manifieste sus dudas sobre el arca de Noé, o la burra de Balaam, o Jonás y la ballena, para que medio Londres corra a escucharle boquiabierto, traspuesto de admiración ante su soberbio intelecto. El avance del sentido común en la Iglesia inglesa es muy de lamentar. Es una concesión degradante a una forma ruin de realismo. Es un dislate, además. Brota de una total ignorancia de la psicología. El hombre puede creer lo imposible, pero jamás podrá creer lo improbable. En fin, leo el final de mi artículo:

«Lo que tenemos que hacer, lo que en cualquier caso es nuestro deber, es resucitar este antiguo arte de la Mentira. Mucho, desde luego, se puede lograr en lo que se refiere a educar al público mediante la acción de aficionados en el círculo doméstico, en los almuerzos literarios y en los tés de sociedad. Pero ése es sólo el lado ligero y gracioso de la mentira, el que probablemente se oía en los banquetes cretenses. Hay muchas otras formas. Mentir para obtener una ventaja personal inmediata, por ejemplo —mentir con un propósito moral, como se suele llamar—, aunque en los últimos tiempos esté un poco mal visto, gozó de gran estima en el mundo antiguo. Atenea se ríe cuando Odiseo le dirige “sus palabras de astuta invención”, dicho en frase del señor William Morris, y la gloria de la mendacidad ilumina la pálida frente del héroe sin mancha de la tragedia euripídea, y coloca entre las mujeres nobles del pasado a la joven desposada de una de las odas más exquisitas de Horacio. Más tarde, lo que en un principio fuera simplemente instinto natural se vio elevado a ciencia cultivada. Sentáronse reglas minuciosas para la dirección de la humanidad, y en torno al tema creció una importante escuela literaria. A fe que cuando recordamos el excelente tratado filosófico de Sánchez sobre toda esta cuestión no podemos por menos de lamentar que a nadie se le haya ocurrido imprimir una edición barata y condensada de las obras de ese gran casuista³¹. Una cartilla breve, “Cuándo mentir y cómo”, si se sacara en formato atractivo y no excesivamente caro, sin duda alcanzaría una gran venta y resultaría de auténtico provecho práctico para muchas personas serias y reflexivas. Mentir para edificación de los jóvenes, que es la base de la educación doméstica, todavía persiste entre nosotros, y sus ventajas están tan admirablemente expuestas en los primeros libros de la *República* de Platón que no es necesario insistir aquí en ellas. Es un modo de mentira para el que toda buena madre está peculiarmente dotada, pero aún se podría perfeccionar, y es lástima que las autoridades docentes la hayan desatendido.

Mentir por un sueldo mensual es, claro está, muy conocido en Fleet Street³², y la

profesión de articulista político no carece de alicientes. Pero se dice ser una ocupación un tanto gris, y desde luego no conduce mucho más allá de una especie de oscuridad ostentosa. La única forma de mentira que está absolutamente fuera de reproche es la de mentir por mentir, y su manifestación más alta es, como ya hemos señalado, la Mentira en el Arte. Así como quienes no aman a Platón más que la Verdad no pueden trasponer el umbral de la Academia, así quienes no aman la Belleza más que la Verdad nunca conocerán el santuario más íntimo del Arte. El sólido y estólido intelecto británico yace en las arenas del desierto como la Esfinge en el maravilloso relato de Flaubert³³, y la fantasía, *La Chimère*, danza a su alrededor, y le llama con su falsa voz aflautada. Quizá ahora no la oiga, pero es seguro que algún día, cuando todos estemos muertos de hastío por la ordinariéz de la narrativa moderna, la escuchará y querrá tomar prestadas sus alas.

Y cuando ese día amanezca, o rojee ese ocaso, ¡cómo nos regocijaremos todos! Los Hechos se considerarán deshonorosos, la Verdad se dolerá de sus cadenas, y el Romance, con su ánimo de asombro, volverá a la tierra. El propio aspecto del mundo se mudará ante nuestros ojos estupefactos. Del mar surgirán Behemot y Leviatán³⁴, y navegarán en torno a las galeras de alta popa, como en los deliciosos mapas de aquellas épocas en que los libros de geografía se dejaban leer. Vagarán los dragones por el yermo, y el fénix se alzará en volandas de su nido de fuego. Pondremos las manos sobre el basilisco y veremos la joya en la cabeza del sapo³⁵. El Hipogrifo mascarará su avena de oro en nuestras cuerdas, y sobre nuestras cabezas flotará el Pájaro Azul cantando de cosas hermosas e imposibles, de cosas que son bonitas y no ocurren nunca, de cosas que no son y deberían ser. Pero para que eso suceda, antes tenemos que cultivar el arte perdido de la Mentira.»

Cyrl.— Entonces está claro que hay que cultivarlo sin dilación. Pero para no cometer ningún error quiero que me cuentes en pocas palabras las doctrinas de la nueva estética.

Vivian.— En pocas palabras, pues, hélas aquí. El arte jamás expresa otra cosa que su propio ser. Tiene su vida independiente, lo mismo que el Pensamiento, y se desenvuelve únicamente sobre sus propias trazas. No tiene por qué ser realista en una época de realismo, ni espiritual en una época de fe. Lejos de ser creación de su tiempo, suele estar en directa oposición a él, y la única historia que guarda para nosotros es la historia de su propio curso. A veces vuelve sobre sus pasos, y resucita una forma antigua, como sucedió en el movimiento arcaizante del arte griego tardío, y en el movimiento prerrafaelista de nuestros días. Otras veces se anticipa enteramente a su época, y en un siglo produce obras que se tarda otro siglo en comprender, apreciar, disfrutar. En ningún caso reproduce su época. Pasar del arte de un período al período mismo es el gran error que cometen todos los historiadores.

La segunda doctrina es ésta. Todo arte malo proviene de volver a la Vida y a la Naturaleza, y erigirlas en ideales. La Vida y la Naturaleza podrán a veces formar parte de la materia bruta del Arte, pero para que le sean de alguna utilidad real hay que traducirlas a convenciones artísticas. En el momento en que el Arte abdica de su medio imaginativo abdica de todo. Como método el Realismo es un completo fracaso, y las dos cosas que

todo artista debe evitar son la modernidad de la forma y la modernidad del asunto. Para nosotros, que vivimos en el siglo XIX, cualquier siglo es tema válido para el arte menos el nuestro. Las únicas cosas bellas son las cosas que no nos conciernen. Es, diré por el placer de citarme a mí mismo, exactamente porque Hécuba no es nada para nosotros por lo que sus penas constituyen un motivo de tragedia tan apropiado. Además, lo moderno es lo único que se queda anticuado. El señor Zola se sienta a darnos un retrato del Segundo Imperio. ¿A quién le interesa ahora el Segundo Imperio? Está pasado. La Vida va más deprisa que el Realismo, pero el Romanticismo va siempre por delante de la Vida.

La tercera doctrina es que la Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida. Esto se debe no sólo al instinto imitativo de la Vida, sino a que la meta consciente de la Vida es hallar expresión, y el Arte le ofrece ciertas formas hermosas a través de las cuales puede hacer realidad esa energía. Es una teoría que no ha sido propuesta hasta ahora, pero es extremadamente fructífera, y arroja una luz enteramente nueva sobre la historia del Arte.

Se sigue, como corolario de esto, que también la Naturaleza externa imita al Arte. Los únicos efectos que puede mostrarnos son efectos que ya hemos visto a través de la poesía, o en pinturas. Ése es el secreto del encanto de la Naturaleza, así como la explicación de su debilidad.

La revelación final es que la Mentira, contar cosas bellas y falsas, es el objetivo propio del Arte. Pero de esto creo haber tratado con suficiente detalle. Yahora salgamos a la terraza, donde «languidece el lechoso pavo como un espectro», mientras el lucero vespertino «baña el ocaso de plata»³⁶. A la hora del crepúsculo la naturaleza se transforma en un efecto prodigiosamente sugestivo, y no carece de hermosura, aunque quizá su principal aplicación sea ilustrar citas de los poetas. ¡Ven! Ya hemos hablado bastante.

Notas

1. William Morris (1834-1896), poeta, diseñador, artista y reformador social inglés, inspirador del movimiento Arts and Crafts y fundador de una empresa de artes decorativas en la que colaboraron con él Rossetti, Burne-Jones y otros artistas del grupo prerrafaelista.

2. Ralph Waldo Emerson (1803-1882) en el ensayo «Self-Reliance» (*Essays*, primera serie, publ. 1841).

3. De Leontini (Sicilia), patria del sofista Gorgias (h. 480-380 a. C.).

4. El emperador romano Domiciano (51-96), de quien dice Suetonio en su *Vidas de los doce Césares* que pasaba las horas cazando moscas.

5. *Blue Book*, por el color de la cubierta: nombre genérico de las publicaciones oficiales de los informes y otros documentos del Parlamento inglés.

6. La antigua y prestigiosa revista inglesa de medicina.

7. Hoy nos resulta extraña esta yuxtaposición de Robert Louis Stevenson (1850-1894) y Henry James (1843-1916) con una serie de narradores justamente olvidados, de los que sólo Henry Rider Haggard (1856-1925) ha seguido vivo entre los clásicos de la novela de aventuras. Sin embargo, el género sentimental o sensacionalista dio en su día inmensa popularidad local a Hall Caine (1853-1931), James Payn (1830-1898), William Black (1841-1898), Margaret Oliphant (1828-1897) y Marion Crawford (1854-1909). La alusión humorística al Faetón mitológico viene del título de la novela de Black *The Strange Adventures of a Phaeton* (Las extrañas aventuras de un faetón). *Robert Elsmere*, en cambio, fue célebre como novela de tesis; publicada en 1888, es la obra más importante de la sólida y seria Mrs. Humphry Ward (1851-1920).

8. Los barrios pobres de Londres al este de la City.

9. Presidio londinense.

10. También los novelistas franceses que aquí cita Wilde: Guy de Maupassant (1850-1893), Émile Zola (1840-1902), Alphonse Daudet (1840-1897), Paul Bourget (1852-1935), son estrictamente contemporáneos, como los anglosajones antes nombrados. Delobelle es un viejo actor en la primera novela de Daudet, *Fromontjeune et Risler aîné* (1874); Valmajour es un tamborilero en su *Numa Roumestan* (1881).

11. *El juez* (The Deemster), novela de Hall Caine (1877); *La hija de Heth* (A Daughter of Heth), novela de William Black (1871); *El discípulo* (Le Disciple), novelade Paul Bourget (1889); *El señor Isaacs* (Mr. Isaacs), novela de Marion Crawford (1882). *Literatura y dogma* (Literature and Dogma), de 1873, es uno de los libros de tema religioso del crítico y poeta Matthew Arnold (1822-1888). William Paley (1743-1805), teólogo utilitarista inglés, intentó probar la existencia de Dios a partir del orden de la Naturaleza en sus *Pruebas del cristianismo* (Evidences of Christianity). John William Colenso (1814-1883), obispo anglicano de Natal, dio escándalo en la década de 1860 con sus interpretaciones heterodoxas de la Biblia. Thomas Hill Green (1836-1882) fue un influyente filósofo idealista inglés. A pesar de las observaciones que siguen, Wilde sintió

gran admiración por George Meredith (1828-1909).

12. El bufón Touchstone en *Como gustéis*, acto segundo, escena cuarta; la cita es inexacta.

13. Personaje de la *Comédie Humaine* de Balzac, como Rastignac, De Marsay y Vautrin, nombrados más adelante.

14. *Salammbó* (1864), de Gustave Flaubert; *Henry Esmond* (1852), de William Thackeray; *The Cloister and the Hearth* (1861), de Charles Reade; *Le Vicomte de Bragelonne* (1848-1850), última parte de la trilogía sobre los Tres Mosqueteros de Alexandre Dumas padre.

15. Novelas de George Eliot, de 1864 y 1876, respectivamente.

16. *One touch of nature makes the whole world kin*: Ulises en el *Troilo y Crésida* de Shakespeare, acto tercero, escena tercera.

17. Como aquí se apunta, en la ingente producción de William Wordsworth (1770-1850) hay cimas y simas. La «Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood» (1803-1806) es uno de sus grandes poemas. Entre los menos afortunados, en cambio, están el folletinesco *The Thorn* (1798), con la historia de Martha Ray que asesinó a su hijo recién nacido; «Peter Bell» (1798; publ. 1819), cuyos absurdos inspiraron abundantes parodias, y el «discurso a la pala del señor Wilkinson», que es eso literalmente: «To the Spade of a Friend» (1807).

18. *Impulse from a vernal wood*: «Un solo impulso de un bosque en primavera / puede enseñarte más acerca del hombre, / del mal moral y del bien, / que todos los sabios juntos»; Wordsworth, *The Tables Turned* (1798).

19. Francis C. Burnand (1836-1917), libretista de la opereta de Sullivan *Cox and Box* y director de la revista *Punch* de 1880 a 1906.

20. Las que puede crear el poeta, según Shelley en su poema dramático *Prometheus Unbound* (1820).

21. Wilde alude a dos tipos de mujer que respectivamente se repiten en la pintura de los prerrafaelistas Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne Jones.

22. John Sheppard (1702-1724) y Richard Turpin (1706?-1739), bandoleros ingleses muy celebrados en la literatura popular.

23. El novelista y filántropo Walter Besant (1836-1901) fue uno de aquellos «novelistas para quienes el sol salía todos los días por el East End». En 1882, en su novela *All Sorts and Conditions of Men*, proponía crear un «Palacio de los Deleites» que brindara entretenimiento y ocio saludable a los habitantes de esa zona obrera, y en 1887 contribuyó a hacer realidad su sueño en Mile End Road con lo que se llamó el *People's Palace*, o «Palacio del Pueblo», un conjunto de gimnasio, jardín de invierno y otras amenidades.

24. La protagonista de *Vanity Fair* (1847-1848), de Thackeray, que entra como gobernanta en casa del adinerado sir Pitt Crawley y se casa en secreto con su hijo Rawdon.

25. «Presente» en latín. Así muere en la novela el coronel Newcome, con la palabra con que respondía en la escuela al ser llamado en lista.

[26.](#) Rolla, el protagonista del poema homónimo de Alfred de Musset (1833); Werther, el de la novela homónima de Goethe (1774).

[27.](#) René, protagonista del relato homónimo de Chateaubriand (1802); Vautrin, personaje de Balzac; Aelbert Cuyp (1620-1691), paisajista holandés; Théodore Rousseau (1812-1867), paisajista francés; Henry Moore (1831-1895), pintor inglés de marinas.

[28.](#) El concepto de la música como ideal de todas las artes está desarrollado por Walter Pater (1839-1894) en el capítulo «The School of Giorgione» de sus *Studies in the History of the Renaissance* (1873).

[29.](#) La idea de que los sueños proceden de dos puertas, una de marfil que da promesas engañosas y otra de cuerno que da premoniciones ciertas, se encuentra ya en boca de Penélope en la *Odisea* (XIX, 562 y ss.).

[30.](#) El escritor inglés Frederic Myers (1843-1901) fue uno de los fundadores, en 1882, de la espiritista Society for Psychical Research (Sociedad de Estudios Psíquicos), y compilador de la obra aquí aludida, *Phantasms of the Living* (1886).

[31.](#) ¿El jesuita Tomás Sánchez (1550-1610)?

[32.](#) La calle donde tienen sus oficinas los principales periódicos de Londres; por extensión, la prensa.

[33.](#) *La tentation de Saint Antoine* (1874).

[34.](#) Job 40, 15 y ss.; 41, 1 y ss.

[35.](#) Según una antigua superstición, los sapos llevaban dentro de la cabeza una piedra de extraordinarias propiedades. Aquí Wilde cita a Shakespeare: «Dulces son los provechos de la adversidad, / que, como el sapo feo y venenoso, / empero lleva una joya preciosa en la cabeza» (*Como gustéis*, acto segundo, escena primera).

[36.](#) Citas, respectivamente, de Tennyson («Summer night», en *The Princess*, 1847) y Blake («To the evening star», en *Poetical Sketches*, 1783).

Créditos

Título original: *The Decay of Lying*

Edición en formato digital: marzo de 2012

© De la traducción, María Luisa Balseiro, 2000

© Ediciones Siruela, S. A., 2000, 2012

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid

Diseño de cubierta: Ediciones Siruela

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9841-935-1

Conversión a formato digital: El poeta. Editores digitales, S. L.

www.siruela.com

Índice

Portadilla	2
Índice	3
LA DECADENCIA DE LA MENTIRA	4
Notas	27
Créditos	30