

■ Acercamiento al pensamiento estético de Oscar Wilde: hacia una teoría del arte moderno¹

María Sánchez Luque

El pensamiento artístico de Oscar Wilde supone una valiosa aportación al campo de la Estética moderna. Sus postulados en torno a la autonomía del arte derivan en una nueva concepción de belleza concreta y una valoración del artista como creador de formas. En este contexto teórico, la crítica juega un papel decisivo. Y el esteticismo vital profetiza ya el arte de Vanguardia.

Oscar Wilde's artistic thought means a valuable contribution to Modern Aesthetics. His theory about self-reference Art gives a new conception of Beauty and a new artist meaning as forms creator. In this context, the criticism is decisive. Art understood as Life brings the Avant-garde in.

El presente estudio plantea un acercamiento al pensamiento estético de Wilde desde sus ensayos críticos, artículos y conferencias, así como a través de su obra literaria. El enfoque que se ha buscado parte de los presupuestos de la Estética como disciplina filosófica, la cual nos ayudará a desarrollar una serie de conceptos rectores a partir de sus comentarios. Este criterio metodológico limitado exclusivamente a su obra en cuanto a tal, no excluye la idea de que nos encontramos ante la expresión de una época y un nuevo concepto del arte. Asimismo, las referencias biográficas no se pueden obviar, ya que la personalidad es inmanente a su concepción artística.

En el transcurso de esta investigación se ha tanteado la fortuna crítica actualmente existente sobre el escritor irlandés, ciertamente escasa en proporción con la relevancia de su persona y obra. Hasta ahora, tenemos conocimiento de algunos estudios bajo este punto de vista, esto es, la Estética y la Historia del Arte². En su gran mayoría pertenecen a monografías planteadas desde la Traducción y la Filología en las que, de una forma superficial, se aborda el tema artístico. Cabe destacar en este aspecto la tesis de M.C. Sanz Casares³, donde su aproximación a estas cuestiones ha sido más exhaustiva.

SÁNCHEZ LUQUE, María: "Acercamiento al pensamiento estético de Oscar Wilde: hacia una teoría del arte moderno", en *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 325-348.

1. *Oscar Fingall O'Flahertie
Wilde (1856-1900)*



No obstante, las aportaciones de Wilde no han pasado desapercibidas a algunos investigadores de nuestra disciplina, y es frecuentemente citado en estudios generales del siglo XIX y de la Estética moderna.

No se trata, sin embargo, de recurrir tanto a revisiones críticas como de buscar un contacto directo con la obra de Wilde. Para ello se han consultado primordialmente las fuentes, cuyos traductores se especifican por las posibles disimilitudes que puedan existir entre el original y las ediciones empleadas. Es ejemplar, en este sentido, la labor de Ricardo Baeza, que ha aproximado la obra de Wilde a los hispanohablantes convirtiéndose en un gran estudioso de su obra.

El principal atractivo que presenta la obra del escritor es, sin duda alguna, su proyección hacia el siglo XX y los fundamentos del arte de Vanguardia. Aunque demuestre un carácter asistemático en el desarrollo de sus teorías artísticas, incurriendo, las más de las veces, en contradicciones (matices en los que profundizaremos más adelante), se puede trazar una línea común orientada hacia los postulados de la autonomía del arte.

¹ Se ha preferido la terminología anglosajona que entiende el arte del siglo XX como "Arte Moderno", debido a la bibliografía consultada y el contexto del autor a que nos referimos. Es por ello, que no ha de ser confundido con la nomenclatura establecida por nuestra historiografía que denomina utiliza esta denominación para aludir a las manifestaciones artísticas producidas desde finales del XVI hasta el XVIII.

² No obstante, podemos citar: BECKSON, K. (ed.): *Oscar Wilde. The critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970; y SHEWAN, R.: *Oscar Wilde. Art & Egotism*, London, Macmillan, 1977. Pero por encima de todos, destaca la disertación de VAN CAUWENBERGE, K.: *The ambivalence in Oscar Wilde's "The picture of Dorian Gray" and its relation to Postmodernism*, Universiteit Gent Germaanse Talen, 1995-1996.

³ SANZ CASARES, M.C.: *Los cuentos de Wilde como medio de autoexpresión artística* (Tesis Doctoral inédita), Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995.

Estas teorías han sido ensombrecidas por la arrolladora vida del autor, sujeto a la provocadora estética "dandy" y tristemente condenado por sus tendencias homosexuales, temas de los que comúnmente han abusado biógrafos y escritores sensacionalistas amparados en la metodología psicoanalítica. La presente investigación trata de desterrar y casi desmitificar estas consideraciones hacia un estudio más serio del pensamiento de Wilde atendiendo a aquello que posee de científico: una teoría del arte moderno.

La mayoría de los estudiosos de su obra y del siglo XIX insisten en que no hay aportación alguna en sus planteamientos a la historiografía del arte, sino que sintetiza las teorías anteriores. Bien es cierto que le antecede uno de los grandes precursores de la modernidad como es Charles Baudelaire. De éste, de Teophile Gautier y de Goethe adoptará las bases para desarrollar sus nuevas visiones sobre el arte. Más influyentes para su doctrina serán los pensamientos de sus maestros directos: Walter Pater, cabeza visible del movimiento hedonista aplicado al arte, y John Ruskin, líder y teórico de los Prerrafaelistas.

El espíritu nietzscheano ronda también su obra aunque, según la bibliografía consultada, resulta imposible que Wilde conociera la obra del filósofo alemán, en tanto que sus escritos no salen a la luz en inglés hasta 1890 ⁴.

La verdadera aportación de Wilde a la Estética moderna fue su capacidad para poner en práctica todas estas teorías en sus obras y en su propia vida. En su persona se encarnan las tres figuras claves del final de siglo: *el poeta, el dandy, y el esteta, que integra a los dos anteriores* ⁵.

EL ARTE

La definición de arte que desarrolla Wilde es, como hemos indicado, totalmente acorde con la época a la que pertenece y asimismo se inscribe dentro de la corriente heredera del Romanticismo, el Simbolismo. Nos estamos refiriendo en concreto a la noción de arte como expresión de la individualidad del artista, de manera que el temperamento se convierte en condición sine qua non para que se dé toda creación. Esta premisa dota a la obra de arte de aura, unicidad y singularidad, es decir, que *parezca cada una de ellas una excepción* ⁶. El gesto del artista convierte la

⁴ WILDE, O. (1891): "El crítico como artista, II" en *Intenciones*, Madrid, La Nave, 1930, pág. 169 en nota del traductor. Esta recopilación incluye los artículos y conferencias: "La decadencia de la mentira", 1889 (págs. 23-41), "Pluma, lápiz y veneno. (Estudio en verde)", 1889 (págs. 205-246), "El crítico como artista, I y II", 1890 (págs. 85-201), "La verdad de las máscaras", 1885 (págs. 249-293).

⁵ MARCHÁN FIZ, S.: *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1996, pág. 209.

⁶ *Ibid.*, pág. 188.

producción artística en irreplicable, dotada de un *aquí y ahora*⁷, en su ejecución y en su contemplación.

Sin embargo, esta concepción contaminada por la personalidad del creador no parte de aquello que posee de biografía, antes bien, Wilde demanda una aproximación a la obra en cuanto a tal.

Sus teorías sobre la autonomía del arte tienen su más directo antecedente en la sentencia de Teophile Gautier del *art pour l'art*, y que, en última instancia, había germinado en la *Querelle des Anciens et Moderns* (1687). El lema en concreto libera al arte de toda finalidad extrartística (moral, política, etc.)⁸. Wilde, que recibe este presupuesto a través de su contacto con Walter Pater, proclama la esterilidad del arte⁹, de manera que sólo encuentra *su propia perfección dentro, y no fuera de sí mismo*¹⁰. El arte entra pues en una relación de identidad pura donde su atributo es él mismo.

El componente ético de la obra es quizá el más atacado por el autor, y por ello su pensamiento ha estado constantemente sujeto a controversias. Incluso se convertirá en materia de enfrentamiento con su mentor, John Ruskin, que dota a la obra de cualidades morales, y frente al cual Wilde hará manifiesta su oposición públicamente¹¹.

Ese carácter inmoral que se atribuye a la obra de Wilde, viene dado por juicios externos dotados a la obra, esto es, del público¹², ajenos a sus pretensiones reales. Son especialmente ilustradoras las palabras que escribe a Sir Arthur Conan Doyle sobre las críticas recibidas a *El retrato de Dorian Gray*:

*No entiendo que tachen Dorian Gray de inmoral. Mi dificultad estaba en que la moraleja inherente quedara siempre subordinada al efecto artístico y dramático, y me sigue pareciendo que la moraleja es demasiado obvia.*¹³

⁷ BENJAMÍN, W.: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1936, pág. 20.

⁸ HENCKMANN, W. y LOTTER, K. (eds.): *Diccionario de estética*, Barcelona, Crítica, 1998, págs. 21-22.

⁹ WILDE, O. (1890): *El retrato de Dorian Gray*, Madrid, Anaya, 1933, pág. 257.

¹⁰ WILDE, O. (1891): "La decadencia de la mentira" en *Intenciones... op. cit.*, pág. 56.

¹¹ WILDE, O.: "El envío" en *Palabras, ideas, críticas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1929, pág. 213. Esta recopilación incluye los artículos y conferencias siguientes: "El renacimiento del arte inglés", 1882 (págs. 13-59), "Arte y artesano", 1882 [¿], (págs. 61-83), " Conferencia a los Estudiantes de Arte", 1883 (págs. 85-99), "El alma del hombre", 1891 (págs. 101-169), "Galería Grosvenor", 1877 (págs. 177-209), "El envío", 1882 (págs. 211-227) o "Un libro fascinante", 1888 (págs. 229-249).

¹² *...no hay un solo poeta ni prosista de este siglo, por ejemplo, a quien el público inglés no haya otorgado solemnemente un diploma de inmoralidad*, WILDE, O.: "El alma del hombre" en *Ibid.* págs. 137-138.

Según el propio Wilde en otras respuestas a los ataques contra *El retrato...*, insiste en que cualquier crítico que se enfrente a este libro debe soslayar el punto de vista ético para comentarlo¹⁴. La presencia de lo ético en el arte subvierte sus principios básicos de autonomía y corrompe la obra como manifestación artística, convirtiéndola en otra cosa ajena a sus fines primitivos. Para él, *la esfera del Arte y la esfera de la Ética son absolutamente distintas e independientes*¹⁵.

A pesar de que el propio Wilde reconoce la inmoralidad en el arte como rechazo a las convenciones estereotipadas, de ahí afirmaciones tan contundentes como *todo arte es inmoral*¹⁶, el término que define acertadamente esta postura ante lo artístico es amoralidad, como un factor immanente del acercamiento al arte en sí mismo. El siguiente fragmento resume esta idea:

*Y, en realidad, todo elemento moral o toda referencia implícita a un modelo de bien o de mal en arte, es con frecuencia el signo de una cierta imperfección de visión, una nota discordante en la armonía de una creación imaginativa, pues toda obra buena tiende a un efecto puramente artístico.*¹⁷

El escritor irlandés insiste en la "inutilidad" del arte, enlazando con el juicio estético kantiano, que libera el arte de todo fin, no sólo entendido éste en términos de funcionalidad, sino como todos aquellos agentes externos que supeditan la creación. Este principio es, junto con el de amoralidad anteriormente referido, una nueva reivindicación sobre la autonomía del arte.

Aquí podemos advertir cómo en ciertos momentos la idea de la liberar la obra de toda función ha de ser matizada. Su reconocida defensa de las artes decorativas, como buen seguidor del Prerrafaelismo, admite la presencia de belleza artística en el objeto útil. Ahora bien, dicho objeto ha de ser adecuado para la contemplación desinteresada del mismo, superando su subordinación al uso¹⁸. Estas mismas ideas fueron defendidas por Ruskin¹⁹ y Morris y, tanto uno como otro responden a sus teorías socialistas sobre el arte. Conforme a esta concepción, el arte posee en sí la facultad para liberar al trabajador de la alienación²⁰. También con relación a este precepto, dota al arte de una función educadora²¹ según la cual, la presencia de un ámbito donde prime la belleza artística será la garantía de formación del artesano /

¹³ WILDE, O.: *Correspondencia*, Madrid, Siruela, 1992, pág. 135.

¹⁴ WILDE, O.: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 1143.

¹⁵ WILDE, O. (1891): "El crítico...", II" en *Intenciones...* op. cit., pág. 175.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 153.

¹⁷ WILDE, O.: "El renacimiento del arte inglés" en *Palabras...* op. cit., pág. 46.

¹⁸ WILDE, O.: "El alma..." en *Ibid.*, pág. 153.

¹⁹ RUSKIN, J. (1849): *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Pamplona, Aguilar, 1963, pág. 147.

²⁰ WILDE, O.: "Arte y artesano" en *Palabras...* op. cit., págs. 64-65.

²¹ WILDE, O.: "El renacimiento..." en *Ibid.*, pág. 51.

artista. Junto con esta propiedad, el arte además posee una función conciliadora²² en el mundo (artes frente a las armas). Estas consideraciones, aunque mantienen un reconocimiento del arte como una realidad superior y liberadora, quebrantan sus teorías sobre la emancipación absoluta del hecho estético, evidentemente contagiado por el socialismo que preconizan,. Pero, como sabemos, tampoco las Vanguardias escaparon a la politización.

Es, precisamente, el encuentro de las Artes Decorativas con el Arte donde nuevamente se ponen de manifiesto sus distintos razonamientos sobre la Estética moderna. A pesar de los paralelismos que persevera en destacar entre ambas formas de creación, Wilde reconoce un sistema de las artes perfectamente compartimentado: cada género posee leyes en sí mismo y es absolutamente independiente del resto.

Wilde aboga por la *unidad del arte* ²³, no a través de un contagio de elementos que confluyen finalmente en la literatura (niega por tanto el *Ut Pictura Poesis*, tan arraigado en la época en ciertos círculos), ni de una similitud de procedimientos, sino como *la producción del mismo y único deleite artístico, [...] gracias a sus propios medios individuales y dentro de sus límites objetivos* ²⁴.

La primera y esencial causa integradora es el goce estético como cualidad consustancial a toda obra. Según esta premisa Wilde equipara *un cuadro y un trozo de cristal veneciano* bajo la consideración de decorativos ²⁵, esto es, como estímulos de la experiencia artística, al margen de su naturaleza y finalidad.

El segundo asunto ensalzado por Wilde es el de límite en arte. A propósito de este concepto, habla de la *salud del arte* ²⁶, entendiendo ésta como un reconocimiento de las posibilidades de los materiales y de su manejo en todo género. El conjunto de soluciones (límites) que se adoptan para dar respuesta a las imposiciones de la materia es el estilo. La idea de límite, por tanto, es consustancial al ser estético: *pues no hay arte donde no hay estilo, ni estilo donde no hay unidad, y la unidad es cosa del individuo* ²⁷.

Esta significación del estilo como principio de definición del arte sólo alcanza viabilidad a través de la forma:

²² Ibid., pág. 48 y WILDE, O. (1890): *El retrato...op. cit.*, pág. 71.

²³ WILDE, O. (1891): "El crítico...", I" en *Intenciones...op. cit.*, pág. 134.

²⁴ WILDE, O.: "El renacimiento..." en *Palabras...op. cit.*, pág. 38.

²⁵ WILDE, O.: "Conferencia a los estudiantes de arte" en *Ibid.*, pág. 97.

²⁶ WILDE, O.: "El renacimiento..." en *Ibid.*, pág. 38.

²⁷ WILDE, O.: "El alma..." en *Ibid.*, pág. 111.

Un cuadro no es más que una superficie cubierta de colores bellos, y no obra sobre nosotros por sugerencias tomadas a la filosofía, ni por el sentimiento derivado de un poeta, sino por su propia esencia artística incommunicable, por aquella selección de verdad que llamamos estilos...²⁸

Luego prevalece una comprensión del estilo como la objetivación de la idea del artista, es decir, pasa a convertirse en una cualidad propia y aséptica de la obra, la dota de artísticidad. El carácter inefable de la cualidad artística, a la que alude el escritor, persevera en la noción de los límites, en cuanto es intransferible a otras artes y a otros géneros. Es esta cualidad la única capaz de suscitar la emoción estética.

Finalmente, la consideración del estilo como *selección de verdad* apunta directamente a Nietzsche. La verdad estética, concretada en el estilo a través de la imposición de los límites proporcionados por su propia naturaleza (carácter selectivo), tiene su origen en el individuo y, por tanto, es relativa. Llegados a esta deducción, los términos "manera" o "poética" personal de cada artista, se equiparan al de estilo. La verdad que se plantea entonces es *la verdad del arte: la verdad es, en absoluto, una cuestión de estilo*²⁹. Esta fórmula es la esencia del esteticismo, que comentaremos más detenidamente con posterioridad.

Se advierte en estas conclusiones una atención a lo puramente formal, incluso superando la categoría de lo bello:

...para el verdadero artista, nada es feo o bello en sí mismo. Él nada tiene que ver con la realidad del objeto, sino sólo con su apariencia, y esta es una cuestión de luz y sombra, de posición y valores.³⁰

La prioridad que adopta la dictadura formalista en las teorías del autor, posee claramente una raíz aristotélica, cuya base filosófica entiende la forma como esencia de las cosas. En este sentido, Wilde secunda este paradigma concluyendo que en *todas las esferas de la vida la forma es el comienzo de las cosas*³¹. Este acercamiento a la forma substancial equiparada a la energía intrínseca de la *physis*, hace referencia a la creación.

El valor que adquiere la forma relega a un puesto secundario el tema³² e incluso el sentimiento³³. La forma wildeana mantiene sus lazos con la idea o el concepto,

²⁸ WILDE, O.: "El envío" en *Ibid.*, pág. 215.

²⁹ WILDE, O. (1891): "La decadencia..." en *Intenciones... op. cit.*, pág. 54.

³⁰ WILDE, O.: "Conferencia a los..." en *Palabras... op. cit.*, pág. 95.

³¹ WILDE, O. (1891): "Galería Grosvenor" en *Intenciones... op. cit.*, pág. 184.

³² WILDE, O.: "El envío" en *Palabras... op. cit.*, pág. 212.

³³ *Ibid.*, pág. 220.

entendido como abstracción, cuyo resultado materializado en la obra se resuelve en una imagen imprecisa e indefinida, y es, ante todo, plenamente contraria a la mimesis³⁴. No obstante, ello no implica una ruptura total con el valor de la referencialidad. En todo momento ha de existir una figuración insinuada para que sea posible el tema. Estas observaciones están determinadas de nuevo por su adherencia al movimiento prerrafaelista, y se pone de manifiesto en sus críticas. Se produce de nuevo un enfrentamiento de ideas que impiden ser llevadas a sus últimas consecuencias. Es éste un reflejo evidente de cómo la mentalidad decimonónica aún era incapaz de asimilar un arte anicónico; hemos de esperar a las Vanguardias para que finalmente esta cuestión se resuelva.

El arte como unidad dada a través de la presencia de la forma en la medida que provoca emociones, se convierte en un hecho universal³⁵, en tanto que el goce estético es común a los mortales. Por este mismo razonamiento, el arte supera asimismo las fronteras espacio-temporales, y adquiere un carácter anacrónico; las obras de arte *no son símbolos de ninguna época*³⁶, es su calidad y belleza la que le confiere este sentido de modernidad reciclada³⁷. El sentido de actualidad de la obra vendrá dado entonces por el momento de percepción, a partir de la cual se emite el juicio del gusto.

Esta atención a la morfología de la obra subraya también la visión de Wilde de la Historia del Arte cuya dialéctica está justificada por los *nuevos perfeccionamientos técnicos, y no en función del sentimiento exaltado o de entusiasmo en el sentimiento del arte*³⁸. La técnica, como mediadora entre el artista y la materia, se adecúa a las posibilidades de ésta para hacer aflorar de sí la forma inherente. A partir de la técnica, consciente el artista de los límites, se define el estilo.

Con especial vehemencia Wilde desarrolla estas teorías en torno a un sustrato común que pasa por reconocer el arte como la negación absoluta de la Naturaleza. Ya Hegel, en su *Introducción a la Estética*, proclamaba esta superioridad de lo artístico sobre lo natural, en tanto que la obra es producto del espíritu³⁹. Según este principio, el arte se libera de la imposición de mimesis.

Pese a esto, la perennidad de imitación de la realidad en la composición viene proporcionada por la capacidad del arte para dotar de belleza y perfección a la Naturaleza. En función de ello, la grandiosidad de la tradición pictórica del pasado está justificada por el valor ennoblecedor del arte.

³⁴ WILDE, O. (1891): "El crítico...", I en *Intenciones...op. cit.*, pág. 86.

³⁵ WILDE, O.: "El renacimiento..." en *Palabras... op. cit.*, pág. 46.

³⁶ WILDE, O. (1891): "La decadencia..." en *Intenciones... op. cit.*, pág. 71.

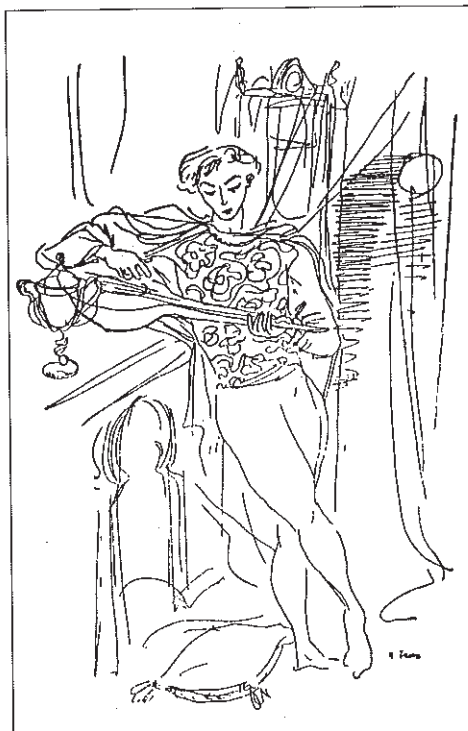
³⁷ WILDE; O.: "Conferencia a los..." en *Palabras... op. cit.*, pág. 86.

³⁸ WILDE, O.: "El renacimiento..." en *Ibid.*, pág. 25.

³⁹ HEGEL, G.W.F (1835): *Introducción a la estética*, Barcelona, Nexos, 1990, pág. 10.

2. M. Fries. Dibujo para una edición de *The Happy Prince*, Oscar Wilde, 1888

Para Wilde, la presencia de remanentes helénicos, medievales y protorrenacentistas en la obra moderna adquieren una significación muy acorde al gusto decimonónico. Reconoce la pervivencia de temas clásicos, eso sí, siempre tamizados por la creación individual del artista. Sin embargo, el rescate historicista de formas del pasado, no se centra en una transcripción literal. La reconstrucción arqueológica será únicamente válida para conseguir un prurito de verosimilitud.



La Historia del Arte anterior es, para nuestro autor, meramente referencial (como fuente de temas eminentemente), y sobre ella ejerce una fuerte selección en busca de los elementos que mejor se ajusten a las necesidades de las nuevas manifestaciones. Una subordinación absoluta a la tradición coartaría la expresión de la individualidad, así que propugna una ruptura con lo anterior en la medida que garantiza la libertad y la fuerza (opinión ésta diametralmente opuesta a la de John Ruskin fiel seguidor del revivalismo).

LA BELLEZA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

La presente definición de belleza pone en evidencia la postura que Wilde y otros tantos seguidores de la corriente esteticista mantuvieron en su día: *La Belleza tiene tantos significados como el hombre estados de ánimo. La Belleza es el símbolo de los símbolos. La Belleza lo revela todo, porque no expresa nada*⁴⁰.

⁴⁰ WILDE, O. (1891): "El crítico..., I" en *Intenciones...* op. cit., pág. 130.

El valor de la Belleza como idea perteneciente al mundo suprasensible, queda absolutamente anulado. El propio Wilde, siguiendo a Pater, insiste en enfocar la belleza no desde su consideración abstracta, sino concreta⁴¹, como fruto de la subjetividad en el quehacer artístico: *Su misma parcialidad es lo que da al Arte su perfección de belleza* ⁴².

Cuando Wilde se refiere a la belleza se refiere única y exclusivamente a lo bello artístico, ya que es en el arte donde toda belleza es posible, y, sobre todo, la máxima cualidad del arte es ser bello. Ambos términos son insolubles.

La belleza, no ya entendida como una cualidad que el hombre otorga a un objeto acorde con las directrices del gusto, adquiere otro significado: *lo característico de la belleza es un no estar determinado desde lo exterior o un estar determinado por sí mismo* ⁴³. Este nuevo planteamiento que se desarrolla a propósito de Kant, pasa por reconocer el hecho de que la presencia de belleza en un objeto lo convierte en una metáfora pura, cuya imagen no es sino él mismo. Esto es, la belleza se convierte en garante de la emancipación del arte.

Sin embargo, se vuelve a traslucir su pensamiento socialista, confiriendo al arte una función social dentro del ámbito laboral. Según éste, y como se ha dicho en el apartado anterior, la utilidad no está reñida con la belleza, y es la garantía para evitar la alienación del hombre en su trabajo. Aún así, estas teorías retoman el concepto de "belleza adherente" de Kant que se acomoda a la producción artesanal e industrial del siglo que tratamos, y que no segrega la asociación arte-función.

La belleza se erige como una necesidad estética, el norte de toda producción artística, y pasa a convertirse en *criterio de valoración de lo bueno y lo verdadero invirtiendo las dependencias tradicionales*⁴⁴. Por ello, aun reivindicando una prematura autonomía del arte, era necesario el culto a la belleza como el ser insoluble del arte. Es el hecho de que, aunque Wilde reconozca otras categorías estéticas y se sirva de ellas, especialmente en sus cuentos⁴⁵, la belleza es la única capaz de definir a partir de ella lo estético.

⁴¹ Así comienza los ensayos de "El renacimiento del arte inglés" y "Conferencia a los estudiantes de arte", ambos en WILDE, O.: *Palabras... op. cit.*, pág. 13 y pág. 85, respectivamente.

⁴² WILDE, O. (1891): "El alma..." en *Intenciones... op. cit.*, pág. 133.

⁴³ MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, pág. 63.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 208. El propio Wilde corrobora esta idea con estas palabras: *Admito que me parece mejor ser bello que ser bueno. Pero debo decir que no hay nadie tan dispuesto como yo a reconocer que es mejor ser bueno que ser feo*, en WILDE, O. (1890): *El retrato... op. cit.*, pág. 231.

⁴⁵ SANZ CASARES, M.C.: *op. cit.*, pág. 283.

Ciertamente, la parcialidad en la concepción de belleza es igualmente trasladada al ámbito de la recepción, que acaba entendiendo la belleza con todo aquello capaz de provocar emoción estética. Para Wilde, *el fin del arte es simplemente crear un estado del alma* ⁴⁶.

La mirada del espectador adquiere un lugar prioritario y es entendida como conformadora de la obra y agente activo en el hecho estético⁴⁷. Por este mismo criterio la belleza adquiere, también y en consecuencia, un sentido universal e intemporal.

La experiencia estética cumple una serie de requisitos que enlazan directamente con las tesis de Kant⁴⁸:

I Una experiencia estética desinteresada, donde queda anulado el sentido moral. Wilde reúne esta idea en el siguiente fragmento:

Las únicas cosas bellas, como ya dijo alguien [no cabe duda de que apunta directamente al filósofo alemán], son las cosas que en nada nos conciernen. Mientras una cosa nos sea útil o necesaria, o nos afecte de un modo cualquiera, bien sea para bien o para mal, o excite vivamente nuestra simpatía, constituya una parte vital del medio en que vivimos, es indudable que se halla fuera de la esfera propia del arte. El tema o el asunto del arte debería ser más o menos indiferente. ⁴⁹

El individuo adopta un sentido selectivo sobre la obra eliminando todo aquello que lo convierta en una experiencia de cualquier otra categoría (sentimental, por ejemplo) que no sea puramente estética. Este goce desinteresado pasa también por un distanciamiento previo, esto es, en la percepción del hecho artístico, sin el cual no podría producirse. De otra forma sería imposible la aprehensión de todo componente objetivo de la obra: su artísticidad. Estas mismas teorías son utilizadas por el escritor para defender el sistema clásico frente al moderno, justificando a partir de aquí, la corriente historicista de su tiempo (especialmente su adherencia al Prerrafaelismo). Los argumentos que esgrime se centran en que la distancia temporal interpuesta entre el espectador y el motivo representado favorece que la experiencia estética sea más efectiva⁵⁰. Es decir, el observador se enfrenta de una

⁴⁶ WILDE, O. (1891): "El alma..." en *Intenciones... op. cit.*, pág. 161.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 129.

⁴⁸ La presente relación de puntos en el desarrollo del discurso ha tomado como guía los estudios sobre Kant de W. Tatarkiewicz en TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Barcelona, Tecnos, 1997, pág. 360.

⁴⁹ WILDE, O. (1891): "El renacimiento..." en *Intenciones... op. cit.*, pág. 43.

⁵⁰ WILDE, O. (1891): "Arte..." en *Ibid.*, pág. 80.

forma más distanciada a una obra donde se muestra una escena del pasado, en tanto que no puede identificarse con ella.

He aquí una diferencia clara con la reflexión de Nietzsche sobre lo dionisiaco en el arte, según la cual el hombre anula su individualidad y razonamiento y se involucra plenamente en el hecho estético. Esta idea estará también presente en Wilde aunque parcialmente. A ello dedicaremos el último de los apartados del presente trabajo.

2 Una experiencia estética independiente del conocimiento, que atiende a la sensación, la imaginación y el juicio; es por ello que es un *placer de toda mente*⁵¹, y por tanto, retomamos el componente de universalidad y anacronismo del arte. Wilde, a propósito de la impronta de la personalidad en el arte, continúa diciendo:

*...y así le vemos dirigirse, no a la facultad de conocimiento ni la facultad de raciocinio, sino exclusivamente al sentido estético, que aunque admitiendo la razón y el conocimiento como etapas de comprensión, los subordina a una pura impresión sintética de la obra de arte como un todo, y, tomando cuantos elementos emotivos pueda contener la obra, emplea su misma complejidad como un medio de añadir una unidad más rica a la impresión final y suprema.*⁵²

La síntesis unitaria a la que hace alusión Wilde nos remite, necesariamente al estilo, la *esencia artística que obra sobre nosotros*, a la que hacíamos anteriormente alusión. En este caso se describe la aprehensión de lo artístico manifestado en el estilo.

Es asimismo obligatorio insistir en la definición de la experiencia estética, distinta de otras experiencias de la mente humana, explicando inclusive las particularidades fisiológicas de la recepción.

3 Enlazando con la aprehensión de la obra como unidad, el goce estético atiende tan solo a la forma. Los nuevos matices que se aportan al significado de belleza ponen en juego el valor de lo puramente formal. Si lo bello se ha convertido en condición indispensable para que se dé lo artístico, entonces la forma, como vía de expresión de lo artístico, es igualmente punto de partida para la belleza. Según este silogismo, la forma bella es la forma autónoma.

El formalismo alcanza en Wilde una importancia decisiva, y es génesis de gran parte del desarrollo de su pensamiento. Por esta razón, que la teoría de la empatía es igualmente decisivas, especialmente aplicada al color en toda su pureza:

⁵¹ TATARKIEWICZ, W.: *op. cit.*, pág. 360.

⁵² WILDE, O. (1891): "El crítico...", I" en *Intenciones...* *op. cit.*, pág. 133.

*El color solo, no echado a perder por ninguna significación, ni aliado a ninguna forma definida, puede hablar al alma de mil distintas maneras. La armonía que reside en las proporciones exquisitas de las líneas y las masas refléjanse en el espíritu.*⁵³

El ejercicio de la experiencia estética, la apropiación de la obra a través de su percepción, se convertirá, a partir de aquí, en símbolo de su propia vida entrando ya en el terreno del esteticismo vital⁵⁴. Es, sin duda alguna, la siguiente parte del proceso artístico en el que el arte revierte en el individuo, condicionando su existencia.

La continua búsqueda del deleite a través de la belleza es sintomática de la consideración de Wilde como esteta. Las influencias del hedonismo de Walter Pater contagian sus teorías en todo momento. Para el autor de *El Renacimiento* y para Wilde, la verdadera problemática de la obra de arte se concentra en la emoción o fruición que está produce, incluso, la consideran como el único fin posible del arte: proporcionar placer.

Ese recreo de la mirada en el arte entra en directa relación con el momento estético. Se ha de indicar que el valor del instante adquiere una especial significación en la vida moderna y la determina como exigencia de actualidad. En la nueva sociedad, marcada por lo fragmentario el tópico literario del *carpe diem* se revitaliza. En este contexto, el carácter efímero de la contemplación concentra toda actividad del individuo en la consecución de la misma, entregándose pues al éxtasis de la visualización de la obra. Son ilustrativas afirmaciones como estas: *Pues la emoción por la emoción es el fin del arte y la emoción por o para la acción es el fin de la vida [...] o su objetivo sería la experiencia en sí misma, y no el fruto de la experiencia, por dulce o agrio que fuera. El ascetismo que entumece los sentidos y el libertinaje vulgar que los atonta no se conocerían. Pero serviría para enseñar al hombre a concentrarse en los momentos de la vida, que es en sí misma un momento*⁵⁵.

La importancia que cobra la teoría de la mirada en la obra de Wilde, sitúa al espectador en una posición privilegiada en el hecho artístico al tiempo que lo dota de un papel activo. La obra de arte no recibe su acabado hasta que el receptor, una vez apprehendida su forma, no emite un juicio estético sobre la misma.

En este punto el crítico es el único capaz de captar de una forma excepcional el estilo y hacerlo manifiesto a través de otra creación artística: la crítica de arte. Pero este tema será tratado más adelante.

⁵³ WILDE, O. (1891): "El crítico...", II" en *Ibid.*, pág. 183.

⁵⁴ WILDE, O. (1891): "El crítico...", I" en *Ibid.*, pág. 130.

⁵⁵ WILDE, O. (1891): "El crítico...", II" en *Ibid.*, pág. 153.

⁵⁶ WILDE, O. (1890): *El retrato... op. cit.*, pág. 155.

EL ARTISTA

Las consideraciones del arte como expresión del individuo indican una comprensión de éste como un proceso de comunicación donde el emisor del lenguaje artístico se erige como verdadero protagonista.

Las reflexiones sobre el artista y la creación en Wilde no son tan revolucionarias como la atención que demuestra a la estética de la recepción o sus teorías de la autonomía del arte. No obstante, reconoce que el artista es el catalizador que pone en funcionamiento estas tesis. Sin un nuevo humanismo que atrajera la atención sobre el creador de la obra hubiese sido imposible un reconocimiento del arte en sí, de un arte que no atiende a lo externo, sino a la acción intuitiva del artista, que convierte cada obra en experimento y en formulación de nuevas teorías.

El artista es el impulsor del arte y de la belleza, en él descansa el factor de artificialidad, y sólo a él se concede la capacidad de crear *cosas hermosas*⁵⁷.

Para Wilde el proceso creativo no parte de la realidad extramental. La imaginación se convierte en motor de toda creación bella. Esta facultad es entendida por Wilde como una acción "revelada", y no "enseñada", por ser fruto directo de su personalidad⁵⁸. Es éste el indicativo más claro de la acción intuitiva en el arte. Las imposiciones académicas serán tácito objetivo de todas las detracciones de Wilde, que insiste una y otra vez en la creación libre del artista.

Primordialmente, no hay escuelas, *hay artistas simplemente*⁵⁹. Wilde plantea ya en esta afirmación un elemento característico de las Vanguardias históricas: el grupo, el movimiento, la tendencia. Las escuelas artísticas han ido acompañadas de una clara connotación académica. Bajo el auspicio de este término se reunían artistas cuyos procedimientos técnicos eran comunes. El resultado era un conjunto de obras homogéneas en su forma.

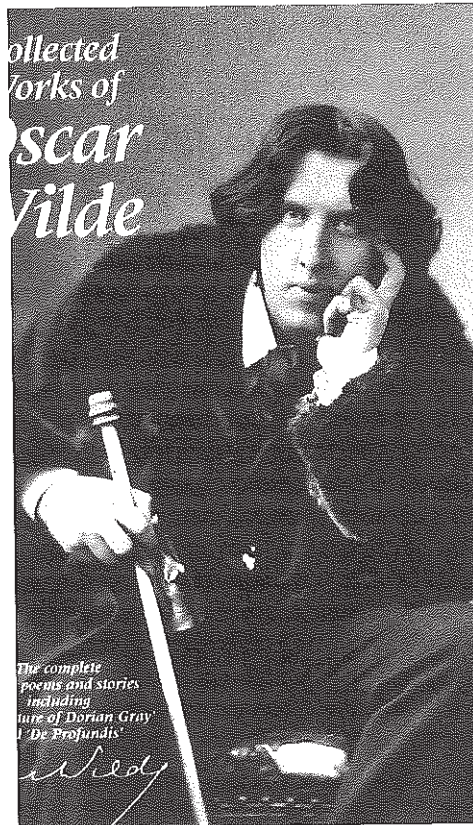
Ahora bien, el artista a partir del XIX, cobra autonomía en su quehacer artístico, y únicamente comparte con sus coetáneos una concepción del arte común, eminentemente, así como principios sociales, éticos, religiosos, etc. Véase el caso de la propia Hermandad Prerrafaelista defendida por Wilde. En este caso el fruto dado no es homogéneo sino que cada obra mantiene el ductus propio del artista. El artista sólo está sujeto a su propia poética, a su propia definición de arte. En este sentido hay que rescatar de nuevo el sentido aurático de la obra en íntima relación con su creador.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 7.

⁵⁸ WILDE, O.: "El renacimiento..." en *Palabras... op. cit.*, pág. 49.

⁵⁹ WILDE, O.: "Conferencia a..." en *Ibid.*, pág. 86.

3. Portada de una de las ediciones de las Obras Completas de Oscar Wilde. Entre ellas, por supuesto, *The Picture of Dorian Gray* y *De Profundis*. La pose del escritor revela el triunfo del poeta, el dandy y el esteta



El artista posee en sí un deseo de expresión que aflora a través de la obra, ha de extraer la forma que se encuentra de una manera potencial en la materia. En este proceso, no refleja su pensamiento, lo hace aflorar de la materia: *El escultor no piensa en traducir su pensamiento en mármol; "piensa en mármol", directamente*⁶⁰.

El principio de autonomía del arte es de nuevo ensalzado en este punto. A pesar de reconocer el componente subjetivo que interviene en la elaboración de la obra, la forma artística está ya latente en el material, es inmanente a su propio ser. Es pues una cualidad objetiva del producto artístico. El artista es el mediador que hace emerger la forma a través de su técnica, siendo ésta única en sí misma.

Ésta es pues la clave: el artista revela su individualidad a través de su obra, sirviéndose de la forma oculta en la materia, y en ella ha de quedar explícitamente plasmada.

La consideración del creador, demiurgo y Prometeo de la forma, se hace extensible al artista, pero también al artesano, como el artista, es capaz de producir formas bellas y dotadas de unicidad, de aura, que vendría dado a través del diseño. Para ello ha de contar con unas condiciones de trabajo que favorezcan esta creación. La ideología socialista es nuevamente la base de estos argumentos.

⁶⁰ Dice Wilde en boca de André Gide, GIDE, A.: *Oscar Wilde*, Barcelona, Lumen, 1947, pág. 23.

Las teorías sobre la genialidad van a cobrar un interés especial. El genio cuyo perfil se concreta en el Romanticismo, detenta la potestad absoluta sobre lo artístico, entre la idea / intuición y la obra. Esta virtud que le es enteramente reservada, lo eleva además como superviviente en un mundo hostil y es heroizado por la intolerancia del público ante su obra: *Sí; el público es prodigiosamente tolerante. Todo lo perdona, menos el genio*⁶¹.

Otra de las cualidades del genio wildeano es su carácter inmortal. La mitificación del artista en este siglo, llega hasta nuestros días. El genio, en su capacidad de aventajarse a la historia, aporta el punto de inflexión del porvenir.

El artista genial no pretende ser representativo de una época, sino que su singularidad hace de él y de su obra entidades atemporales⁶². El artista deja de dar testimonio a través de su obra y se sirve de ella para desarrollar un concepto del arte. Estas características según el escritor estaban condensadas en las obras de Keats, en poesía, y en Whistler, en pintura. Ambos, genios que podemos calificar como tradicionales si los contrastamos con las teorías que desarrolla Wilde.

Pero, las auténticas dotes del genio vienen dadas, precisamente, al ser rechazado por la sociedad de su tiempo. La escisión que se produce, muy al contrario de ser perjudicial para el artista, se convierte en garantía de su libertad en su creación:

*El poeta no será menos glorioso porque ningún hombre lo siga; antes al contrario, la misma sublimidad de su aislamiento podrá traducirse en una expresión más alta y en un canto más intenso.*⁶³

Por encima de todo, el artista ha de crear independientemente de la demanda del público. La tiranía del gusto burgués en el incipiente comercio del arte, no ha de convertirse en una traba en la libre creación de la obra. En ningún momento la obra ha de ser reflejo de una sociedad, sino del temperamento del artista.

La postura antipopular que manifiesta Wilde, no es del todo coherente con la ideología socialista de la que se siente partidario. Por el contrario, se advierte un fuerte espíritu de clase donde se exalta la élite artística, compuesta de los propios artistas y los conocedores. Estas conclusiones podrían derribar la solidez de sus teorías universalistas de la experiencia estética. En realidad, éstas se mantienen: la recepción de la obra es común a todo ser humano, sin embargo aquellos que

⁶¹ WILDE, O. (1891): "El crítico..., I" en *Intenciones...*, *op. cit.*, pág. 85.

⁶² WILDE, O.: "Conferencia a ..." en *Palabras, ... op. cit.*, pág. 88.

⁶³ WILDE, O.: "El renacimiento..." en *Ibid.*, pág. 42.

adquieren una conciencia objetiva del placer estético, son los únicos que al respecto pueden emitir opinión certera sobre el hecho contemplado.

La frase *el público odia lo nuevo porque lo teme*⁶⁴, anuncia de una manera sorprendente la reacción de "la masa" ante el arte nuevo de *La deshumanización del arte*⁶⁵. Wilde advierte ya un alejamiento progresivo del público respecto al sentir del artista. Las nuevas reflexiones sobre el arte se han desligado por completo de la sociedad en la que surgen para enfrentarse diametralmente a ella.

El autor orienta la mirada del espectador y aconseja enfrentarse a la obra de una forma desprejuiciada, con una voluntad meramente artística, y no interferir en el proceso creativo con juicios morales. A propósito del artista, Wilde retoma el término *salud del arte*, esta vez como expresión sincera e insubordinada de su espíritu.

LA CRÍTICA

En este punto hemos de distinguir dos facetas principales en el pensamiento crítico de Wilde: como intérprete de la obra de arte de su tiempo y como teórico de este género literario. En muchos fragmentos de su corpus ambas posturas son formuladas paralelamente. La síntesis perfecta se dará en su ensayo dramático "El crítico como artista"⁶⁶, en el que el personaje representado por Gilbert, encarna las ideas del escritor.

A pesar de preconizar un nuevo arte ajeno a las coordenadas del espacio y del tiempo, Wilde crítico no supo abstraerse de su época y, junto con su sentimiento socialista, la estética prerrafaelista, su entusiasmo por la tradición clásica heredada de Pater y su pertenencia a los estetas decadentes se convierten en factores determinantes a partir de los cuales emite su juicio de valor sobre las obras de sus coetáneos.

A través de su crítica podemos conocer el gusto de Wilde por las manifestaciones artísticas de su tiempo. *El Renacimiento del Arte Inglés*⁶⁷ o su artículo sobre la *Galería Grosvenor*⁶⁸ son dos ejemplos destacados. Forma y tema atraen su atención y en ellas se deleita sobremanera.

Sus puntos de ataque son varios. En primer lugar, la adecuación del motivo al tema se convierte en requisito indispensable, en tanto que avala la credibilidad de lo

⁶⁴ WILDE, O.: "El alma..." en *Ibid.*, pág. 135.

⁶⁵ ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

⁶⁶ WILDE, O. (1891): "El crítico..., I y II" en *Intenciones... op. cit.*, págs. 85-134 y 137-201.

⁶⁷ WILDE, O.: "El renacimiento..." en *Palabras... op. cit.*, págs. 13-59.

⁶⁸ WILDE, O.: "Galería Grosvenor" en *Ibid.*, págs. 177-209.

observado. Si esta armonía no se produce el observador será incapaz de alcanzar el goce estético. Este tema, sobre la ficción y la verosimilitud será tratado posteriormente.

En cuanto a las críticas que dirige hacia la modernidad, ya comentamos que se enfrenta directamente con el *Ut Pictura Poesis* de la pintura romántica⁶⁹, totalmente coercitiva de la expresión del artista.

Pero sus invectivas más duras se dirigen contra el Impresionismo. De un lado difiere de la plasmación de tipos humanos, esto es, de la traslación del motivo real al lienzo, como imposición de absoluta modernidad. En este sentido, Wilde dota a lo moderno de un sentido peyorativo, como una nueva imposición al trabajo del artista que se ve abocado a actuar en función del ritmo que marca el contexto en que se inscribe. Lo único que Wilde se atreve a destacar de ellos es su *hermoso desprecio a la naturaleza*⁷⁰, a través de su pincelada, como una ruptura clara con la mímesis.

Su gusto por el arte clásico tiene su raíz, eminentemente, en lo que tiene de evocación de un pasado ideal, sin embargo, frente a lo clásico entendido desde su consideración como norma estereotipadora, la obra prerrafaelista posee un carácter excepcional, donde confluyen espíritu y decoración.

Como teórico de este género narrativo, Wilde abre camino hacia la crítica moderna. Según palabras de Marchán Fiz, el deseo de autonomía del arte aboca en una reflexión de las *relaciones existentes entre teoría estética y práctica artística*⁷¹. Ambas formas de entender y hacer arte, fluctúan, se imbrican y se alejan en la obra romántica. Finalmente, el resultado que se desprende es un examen sobre el propio arte y sobre la existencia en general. Es, en definitiva, un esteticismo absoluto. Según este autor, el presupuesto que entiende la manifestación artística como "*médium*" para la reflexión desemboca también en la crítica de arte⁷². La obra ilustra la reflexión estética en la misma medida que ella misma formula y soporta esta misma teoría. Esta instrumentalización del arte para su propia delimitación tiene en los últimos años del siglo un carácter marcadamente experimental. De igual manera, Oscar Wilde, en la medida que desarrolla una nueva teoría sobre el arte en sí, desarrolla paralelamente nuevas premisas para entender la crítica, que no llega a ser sino una reflexión adiestrada a estas nuevas manifestaciones, y viceversa.

Wilde entiende la crítica desde un punto de vista constructivo⁷³, como una teoría sobre la obra y una aportación a la Historia del Arte. En este sentido al crítico se le

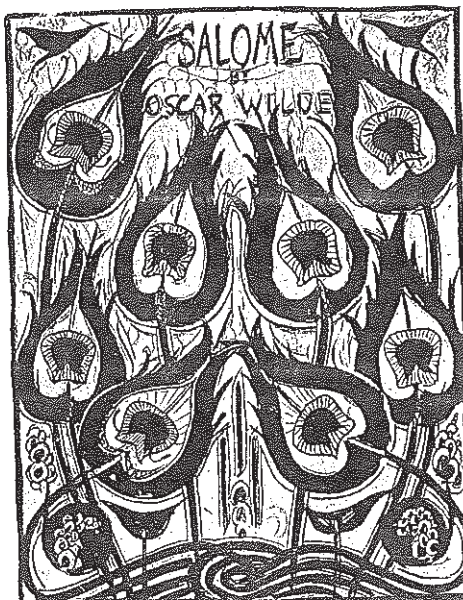
⁶⁹ WILDE, O. (1891): "El crítico..., I" en *Intenciones...* op. cit., págs. 131-132.

⁷⁰ WILDE, O.: "El crítico..., II" en *Ibid.*, pág. 182.

⁷¹ MARCHÁN FIZ, S.: op. cit., pág. 95.

⁷² *Ibid.*, pág. 98.

4. A. Beardsley: Dibujo para la cubierta de *Salomé*. Oscar Wilde, 1894.



otorga la función de actualizar la obra, de destacar *alguna nueva relación* ⁷⁴ con su época. En este proceso es decisiva, no obstante, una perspectiva histórica para su aproximación⁷⁵. Aquí la justificación a tal afirmación nos remite a la mirada desinteresada del espectador ante hechos que en nada le conciernen.

La crítica no es sólo el *equivalente literario* ⁷⁶ de la obra en lo que tiene de descriptiva, sino que la perfecciona y se convierte en el único instrumento capaz de elevarla, mitificarla, conferirle su carácter aurático, no sólo a partir de su forma, sino también de su significado.

Podemos concluir en este aspecto que se trata de un método donde se plantea el alcance y la validez del deleite que produce la contemplación del hecho artístico.

La crítica adquiere un valor independiente como creación en sí misma, cobra igualmente, autonomía respecto a la obra, que pasa a ser, en última instancia, detonante de sensaciones. Son precisamente estas sensaciones la materia prima de toda crítica, repitiéndose entonces el proceso de toda producción artística.

Walter Pater introduce una nueva concepción de crítica de arte retomada posteriormente por Wilde:

⁷³ No ha habido ninguna época creadora que no haya sido a la vez crítica. Pues la facultad crítica es la que inventa nuevas formas, en WILDE, O. (1891): "El crítico..., I" en *Intenciones...* op. cit., pág. 112.

⁷⁴ WILDE, O. (1891): "El crítico..., II" en *Ibid.*, pág. 142.

⁷⁵ WILDE, O. (1891): "Pluma, lápiz y veneno. (Estudio en verde)" en *Ibid.*, págs. 220-221

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 223.

El crítico de estética, pues, mira todos los objetos con los que tiene que ver, todas las obras de arte y las formas más bellas de la naturaleza y de la vida humana, como poderes o fuerzas que producen sensaciones placenteras, cada una de ellas más o menos peculiar y de tipo único. ⁷⁷

Y más adelante continúa:

Y la función del crítico consiste en distinguir, analizar y separar de sus accesorios la virtud gracias a la cual un cuadro, un paisaje, una personalidad cabal de la vida o de un libro produce esta especial impresión y en qué condiciones se experimenta. ⁷⁸

Podemos comprobar cómo la propia impresión, la experiencia estética, se objetiva a través de la crítica. Y en este proceso reside el reaprovechamiento de sensaciones para una nueva producción artística: el concepto de creación aparece entonces ligado no sólo al artista sino también al crítico, que confiere un matiz poético a su descripción y se vale de un lenguaje florido y sinestésico.

Wilde lleva al extremo esta idea afirmando que *la más alta forma de crítica, siendo como es la forma más pura de impresión personal, es también, a su modo, más creadora que la creación, por tener que referirse menos a ninguna pauta fuera de sí misma* ⁷⁹. Esto es, la experiencia estética, como fuente de inspiración, liberada de cualquier condicionamiento ético, social e histórico, es aún más autónoma que el arte, en tanto que su materia prima es el espíritu y no la materia. Se crea aquí un sistema de prioridades entre una manifestación sobre otra, que atiende precisamente a la posibilidad de traducción de la intuición estética en expresión artística, de la que sale victoriosa la crítica de arte.

El temperamento del crítico, como el del artista, y el potencial de sugerencia de la obra se convierten en requisitos indispensables. El crítico ha de ser sensible a lo estético de la misma manera que el artista. Ha de educar su mirada para ello.

El peso que da Wilde a la crítica temperamental le lleva irremediablemente a rechazar la crítica intelectual, que no alcanza a ser suficientemente *receptiva del elemento sensual del arte* ⁸⁰, del carácter *intangibile* ⁸¹ de la obra de arte autónoma. Esto es, la incapacidad de ser aprehendida por otros medios que no sea el puramente estético imposibilita que la crítica intelectual acceda a ella. La estructuración y

⁷⁷ PATER, W. (1873): *El Renacimiento*, Barcelona, Icaria, 1981, pág. 8.

⁷⁸ *Ibid.*, págs. 8-9.

⁷⁹ WILDE, O. (1891): "El crítico...", I" en *Intenciones...* *op. cit.*, pág. 125.

⁸⁰ WILDE, O.: "El renacimiento..." en *Palabras...* *op. cit.*, pág. 36.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 224.

compartimentación del conocimiento se convierte en una barrera para la aprehensión de la obra, ya que la única relación que ha de mediar es la empatía.

EL ESTETICISMO VITAL

Quizá los principales avances hacia la estética contemporánea se encuentren en la proclamación del llamado por Marchán Fiz, el *Absolutismo estético*⁸². Este término es indisoluble del pensamiento nietzscheano que entiende que *sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo*⁸³. El arte ha suplantado al mundo de las ideas, erigiéndose como verdad suprema, aunque relativa, capaz de explicar una realidad moderna ausente ya de belleza. Esta es la base del movimiento esteticista al que perteneció Oscar Wilde. En él se busca el culto al arte, la exaltación de lo artístico en sí.

Se inaugura entonces la búsqueda de la obra de arte total, donde lo artístico abarca cualquier faceta de la existencia, y logra exaltarla alejándola de lo cotidiano. Es ésta una escisión vida (cotidiana)-arte que encierra en sí el fundamento de este movimiento finisecular. El arte dota de valor excepcional el momento vital, alejándolo de transcurso homogéneo y seriado de la rutina del burgués del XIX. Wilde insiste en el antagonismo de ambos conceptos, el mismo que existe entre el Arte y la Naturaleza. Sin embargo, esta separación es llevada a sus extremos cuando es la vida la que imita al arte:

*(...) El arte sólo comienza donde termina la imitación, que la vida es disolvente que destruye el arte, el enemigo que devasta la morada y finalmente que la vida imita al arte más que el arte a la vida.*⁸⁴

Se crea pues un *alter mundus*, el mundo de la apariencia estética, de Dionisos, de la ficción, de la ilusión, de la mentira, trasunto de verdad: la verosimilitud. Pero vayamos por partes El arte se levanta sobre la ficción, esto es, se genera una realidad, artificial que posee su lógica interna.

*Comprenda que existen dos mundos: el que existe sin que se hable de él, y que llamamos mundo real porque no hay necesidad alguna de hablar de él para verlo. Y el otro, el mundo del arte; de éste es del que hay que hablar porque de lo contrario no existiría.*⁸⁵

⁸² MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, págs. 207-208.

⁸³ NIETSCHE, F: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1993, pág. 31.

⁸⁴ WILDE, O. (1891): "La decadencia..." en *Intenciones...* *op. cit.*, pág. 57.

⁸⁵ GIDE, A.: *op. cit.*, pág. 18.

Se trata de un mundo soportado bajo el pensamiento y la aleatoriedad del lenguaje (verbal o artístico) como pilares y materiales de construcción de la nueva realidad. Wilde a partir de este concepto desarrolla otro igualmente crucial: el de mentira en el arte, la auténtica *verdad de las máscaras*. Se genera un juego irónico. Sólo el genio maneja con absoluta habilidad la ironía donde *la realidad, creada (como no-yo) por él a partir de sí mismo, se reduce a ilusión, a juego dependiente de su arbitrariedad* ⁸⁶.

El espectador es consciente del engaño, esto es, de que se encuentra en un estadio de realidad, y a partir de él desarrolla el placer estético. Tal y como se planteó en los apartados anteriores, la garantía de esta complacencia deriva eminentemente de su carácter desinteresado: *lloramos, pero no nos sentimos personalmente lastimados* ⁸⁷. Nos sentimos definitivamente inmersos en el simulacro, conscientes de que lo estamos. La implicación del espectador no alcanza la orgía dionisiaca de Nietzsche, ya que el sentimiento desprendido no sería artístico, sino espurio. El ámbito del ser se confunde con el parecer y, a partir de aquí, no sólo se crea la obra de arte, sino que se organiza la propia existencia dando lugar a la figura del "dandy", que el propio Wilde encarnó.

Dentro de su corpus literario, el juego de la ilusión alcanzó su más alta cota en *El retrato de Dorian Gray*. En él, los límites entre la ficción y la realidad son confusos. La trasposición del proceso biológico y de los sentimientos del propio ser humano a la imagen plasmada en un cuadro es el hilo principal de la trama, y síntesis perfecta del pensamiento estético de Wilde. Paralelamente, el autor desarrolla, junto a la línea argumental principal, otras acciones análogas como los capítulos en los que se encuentra Sybil Vane, cuyo encanto desaparece cuando se despoja de su máscara de actriz. Pero la culminación en la creación de un mundo autónomo de ficción que supera la realidad se recrea en el *Prefacio del artista* ⁸⁸, donde uno de los personajes de la novela referida, el pintor Basilio Hallward, describe la visita que Wilde realizó a su estudio y de cómo surgió la inspiración del libro.

CONCLUSIÓN

Oscar Wilde nos regala un magnífico ideario de su pensamiento estético en el *Prefacio de El retrato de Dorian Gray* que merece la pena reproducir, como recapitulación de los conceptos que han encauzado este trabajo:

⁸⁶ HENCKMAN, W. y LOTTER, K. (eds.): *op. cit.*, pág. 144.

⁸⁷ WILDE, O. (1891): "El crítico...", II" en *Intenciones...op. cit.*, pág. 152.

⁸⁸ WILDE, O.: *Obras... op. cit.*, págs. 89-90.

*El artista es el creador de cosas hermosas.
 Revelar el arte y ocultar al artista es el objetivo del arte.
 El crítico es aquel que puede trasladar a otro estilo o a un material nuevo su impresión de las cosas hermosas.
 La más alta forma de crítica, igual que la más baja, es un modo de autobiografía.
 Quienes hallan significados feos en las cosas hermosas están corrompidos y sin encanto. Esto es un defecto.
 Quienes hallan significados hermosos en las cosas hermosas son los cultivados.
 Para ellos existe la esperanza.
 Para los elegidos las cosas hermosas significan sólo la Belleza.
 No existen libros morales o inmorales. Los libros están bien o mal escritos. Nada más.
 La aversión que siente el siglo XIX por el Realismo es la furia de Calibán al ver su rostro en un espejo.
 La aversión que siente el siglo XIX por el Romanticismo es la furia de Calibán al no ver su rostro en un espejo.
 La vida moral del hombre forma parte del material del artista, pero la moralidad del arte consiste en el uso perfecto de un medio imperfecto.
 Ningún artista pretende demostrar nada. Incluso las cosas verdaderas pueden demostrarse. El pensamiento y el lenguaje son para el artista instrumentos de un arte.
 El vicio y la virtud son para el artista materiales para un arte.
 Desde el punto de vista de la forma, el modelo de todas las artes es el arte del músico. Desde el punto de vista del sentimiento, el oficio del actor es el modelo.
 Todo arte es a la vez superficie y símbolo.
 Quienes se internan bajo la superficie, lo hacen por su cuenta y riesgo.
 Es el espectador, y no la vida, el que verdaderamente refleja el arte.
 La diversidad de opinión sobre una obra de arte demuestra que la obra es nueva, compleja y vital.
 Cuando los críticos disienten, el artista está en armonía consigo mismo.
 Podemos perdonar a un hombre por haber fabricado algo útil, siempre y cuando él mismo lo admire. La única excusa para fabricar algo inútil es la admiración intensa que se nos produce.
 Todo arte es verdaderamente inútil.⁸⁹*

Este fragmento que se nos antoja incluir constituye la prueba más diáfana de que las teorías estéticas formuladas por Oscar Wilde se proyectan hacia la modernidad sentando las bases de los futuros movimientos de Vanguardia del siglo XX. Los planteamientos enfocados hacia la consideración del arte en sí denotan ya una valoración de la obra que abre camino hacia nuevas formas de expresión liberadas del tema y de la figuración. Los elementos que participan activamente en la

⁸⁹ WILDE, O. (1890): "Prefacio" en *El retrato...* op. cit., págs. 7-8.

autonomía de lo artístico y en su proyección hacia el futuro siglo: *la teoría del genio, la función mediadora del arte y la estética del espectador*⁹⁰, cobran en Wilde y a partir de él, una importancia crucial.

En primer lugar, el artista adquiere plena libertad en la creación. Los poderes fácticos, que tuvieron su ejemplo más subyugante en la academia, no supeditan ya su obra. Se crea pues un clima de libertad adecuado a la entrada del nuevo siglo. El nuevo creador, poeta lírico y teórico, se lanza a la búsqueda de nuevas proyecciones del arte. En segundo lugar, la obra se deslinda de su creador y se produce una aproximación a la misma desde sus cimientos conceptuales y físicos, esto es, su forma. Cada realización artística adquiere un carácter experimental, se plantea como una investigación de su entidad como tal. Pero ante todo, la atención a la Estética de la mirada ha adquirido ya en Wilde el valor que hoy se le confiere. El público, conocedor o ignorante de estas nuevas consideraciones sobre el arte, conforma la obra a través de su percepción. Este factor que hasta el momento había pasado desapercibido en la producción artística, cobra especial importancia ahora, no sólo socialmente en forma del triunfo burgués, sino por experiencias estéticas universales que se producen en la aprehensión de la forma.

El valor autónomo de la crítica supone otro punto de inflexión hacia las futuras Vanguardias. La crítica formula las teorías del nuevo arte, define los movimientos y construye la Historia del Arte, al tiempo que se erige como género independiente. Podemos afirmar que Wilde es al Prerrafaelismo lo que Greenberg a la pintura moderna. Su condición de esteta es lo que hará que sus palabras sobre la apariencia, el simulacro, el mundo de la ficción, no sólo sea sustrato común de los movimientos que inauguran el siglo XX sino de la reacción postmoderna. El esteticismo es la clave para entender las Vanguardias históricas, no sólo en su sentido positivo:

*Si bien la intención manifiesta o implícita de ciertas vanguardias sería negar la autonomía del arte desprendida de la actitud esteticista, juzgo precipitada una contraposición irreconciliable, ya que el esteticismo, incluso cuando se reniega del mismo, parece formar parte de la estrategia de las vanguardias.*⁹¹

Las teorías que posteriormente desarrollarán Baudrillard, y otros, no están demasiado lejos de las construcciones ilusorias de Wilde. El espíritu decadente de la obra de Wilde que le impide avanzar hacia la realización plena del ideal moderno. Ello produce un giro intimista, individual y subjetivo. Las posturas de Wilde comienza ya a reaccionar ante los peligros del movimiento moderno⁹².

⁹⁰ MARCHÁN FIZ, S.: *op. cit.*, pág. 129.

⁹¹ *Ibid.*, pág. 208.

⁹² *Ibid.*, pág. 215.