

Wilde, la nueva crítica

por Roxana Páez
(Université de Franche Comté)

RESUMEN

Pasando por las lecturas morales del personaje Oscar Wilde, que no fueron ajenas a los sectores más cultivados e ilustres de América Latina, recordando la más actual de Silvia Molloy que hace hincapié en el carácter político de una pose que fue rebajada tradicionalmente a la frivolidad, el artículo rescata la sutileza crítica del escritor. Encubiertas bajo un título que aparenta banalidad, La importancia de no hacer nada (1891), se encuentran las formulaciones teóricas de “El crítico como artista” y “Del crítico y del criticismo”. Anticipaciones inmersas en la pretendida vuelta decadentista al pasado, los preceptos sabiamente dosificados por el artista inclasificable, no sólo fueron musitados para repensar el tema del gusto, en el famoso ensayo de Susan Sontag, sino que tocaron desde el pasado, precisamente, a escrituras críticas como la de Ian Mukarovsky y Roland Barthes.

Como se sabe, es el imaginario decadente uno de los que domina muchas veces la escritura misma y la imagen de escritor modernista. En primer lugar, el decadentismo francés —que reacciona en cierto modo contra el naturalismo y el parnaso y precede al simbolismo para llegar a fundirse o confundirse con éste—, pero también el decadentismo inglés (o esteticismo), a través de los textos y la imagen de Oscar Wilde. Narrador, poeta, ensayista, dramaturgo, conferencista, produjo géneros híbridos de catalogación a veces indecible, con una lucidez, un humor, un sarcasmo durante mucho tiempo obturados por el valor moral atribuido al decadentismo —desde la misma denominación de tal actitud estética volcada como texto de la vida mundana.

Wilde fue admirado y odiado por sus coetáneos a veces con medias tintas, paradójicamente, como se ve en la pregunta de Jean Moréas a Gómez Carrillo: “¿Es un tonto este hombre, que no cuenta sino vulgaridades complicadas?”¹ La condena sobre la vida privada hecha pública fue, metonímicamente, una condena a su pose estética: aberración equivalente a la del decadente Verlaine, cuya descripción entomológica hecha por Max Nordau, es citada por Darío en *Los raros*:

Vemos un espantoso degenerado, de cráneo asimétrico y rostro mongoloide, un vagabundo impulsivo, un dipsómano... un erótico... un soñador emotivo, débil de espíritu, que lucha dolorosamente contra sus malos instintos...²

Con el paso del tiempo, quedó de Wilde el escritor de la gracia y el alambique, el dandy que dio la nota en la Inglaterra finisecular, leído con la distancia pintoresquista de aquello que fue algún día lo *épatant*. Esta lectura implicó una segunda condena: el episodio Wilde de algún modo borraba sus textos y la cantidad de pensamiento crítico que se ponía de manifiesto en ellos. La identidad de cuerpo y escritura es visible en la apología de la autobiografía que aparece en *La importancia de no hacer nada (El crítico como artista)*. Luego de señalar lo autobiográfico como “irresistible”, hace una analogía con la vida real:

Cuando las gentes nos hablan de otras personas, por lo general producen tedio. Cuando alguien nos habla de sí mismo, casi siempre es interesante; y si pudiéramos cerrarlo, cuando nos causa fastidio, con la misma facilidad con que

¹ Gómez Carrillo, Enrique. *En plena bohemia*, Madrid, Editorial Mundo Latino, s/f, p. 200.

² Darío, Rubén. *Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1994, p. 92. Valga la aclaración de que Verlaine producía ese efecto repulsivo, puesto que el mismo Wilde cuenta a Gómez Carrillo que no quería conocerlo porque lo que le habían dicho de ese hombre cuya obra admiraba le producía “más horror que un monstruo”: “un hombre chato, calvo, con barbas hirsutas [...] El primer deber del hombre es ser hermoso... ¿No le parece a usted?”. Gómez Carrillo, *op. cit.*, p.189.

cerramos un libro que se nos ha hecho aburrido, sería absolutamente perfecto.³

Dentro de la crítica latinoamericana y acudiendo a la anglosajona, es Sylvia Molloy quien devuelve al dandy un carácter político, a través del carácter desestabilizador de la pose, negado en el escapismo y arte por el artismo atribuido a los decadentes. Wilde, dice Molloy,⁴ era el frívolo, pero para Martí, resultaba tanto “*un artista ejemplarmente rebelde como un ‘perverso problemático’*”. Con esa ambivalencia era percibida su figura también por Darío e indirectamente por Rodó, al que se dedica más exclusivamente en el artículo mencionado. Los cuerpos se leen como declaraciones culturales, de lo que no está exento el mismo Darío, dividido en primer modernista de pose decadente, escapista, y segundo modernista americanista.⁵ El tema de la pose está vinculado en el siglo XIX con la exhibición como “forma cultural”, donde se exhibe tanto “lo cotidiano como lo exótico”. “Todo apela a la vista y se especulariza”, como ponen de manifiesto las exhibiciones de las nacionalidades en las exposiciones universales. El carácter revulsivo *poseur* radica, para Molloy, en el uso de la exhibición como estrategia para resaltar algo, “para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura”. Pocos días después de la muerte de Wilde, Darío escribe en “Purificaciones de la piedad” que Wilde fue “mártir de su propia excentricidad y de la honorable Inglaterra”. Molloy cita una frase del marqués de Queensberry, quien lo demanda por la relación que mantiene con su hijo: “Si estuviera seguro del asunto, mataría al tipo de inmediato, pero sólo puedo acusarlo de posar”. Piénsese además en la utilidad de la simulación, señalada por Ingenieros, una utilidad defensiva. Para el positivista argentino, no sobrevivirá quien no sepa simular. En su catálogo de las simulaciones, pone de manifiesto que tal actitud generalmente implica, como es obvio, hacerse pasar por lo contrario de lo que se tiende a ser: el farsante se hace pasar por honesto, el bruto por inteligente, etc. Sin embargo, la simulación del “maricón” es el “afeminamiento”.⁶

La acusación a Wilde se dirigió, no a una conducta demostrable (la sodomía), sino —y aquí Molloy cita a Moe Meyer y a Jeffrey Weeks— a un “acto perverso de significación (posar al sodomita)”. Pero esos juicios tuvieron como contrapartida crear por su misma ejecución discursiva, oral y pública, una imagen pública para el homosexual.

Nos interesa que la pose, sin determinar la homosexualidad, habla de un gasto y una ambigüedad o amaneramiento que suponen el refinamiento y la sensualidad; un gasto que extiende el esteticismo y la simulación de un valor, lo bello, al cuerpo y un gasto de estilo, de discurso, de charla —como da a entender Gómez Carrillo en sus impresiones de Wilde— y a partir de ahí desarmar la “frivolidad” del decadentismo. *El poseur* es *causeur* y hegemoniza la atención con el discurso y la pose. Claro que su charla cambia de tono, una cosa es la conferencia neoyorquina y otra será el salón bohemio parisino. Años antes del Wilde que catalizará la vanguardia francesa de fin de siglo,⁷ ahí está el Wilde leído por Martí, si bien con los reparos que comienzan justamente por su vestimenta arcaizante:

Es preciso vestir bellamente, y él se da como ejemplo. Sólo que el arte exige en todas sus obras unidad de tiempo, y hiere los ojos ver a un galán gastar chupilla de esta época, y pantalones de la pasada, y cabello a lo Cromwell, y leontinas a lo

³ Wilde, Oscar. “La importancia de no hacer nada”, en *Decadencia de la mentira y El Arte de no hacer nada. Filosofía de la estética en la literatura y el arte* [Londres, 1891], México, Ediciones Mono’s, s/d, p.43.

⁴ Molloy, Silvia. “La política de la pose”, en *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (Josefina Ludmer compiladora), Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1994.

⁵ Por Henríquez Ureña en *Breve historia del modernismo*, FCE, 1962; pero todavía hoy Sonia Contardi en el prefacio a *Los raros*, en la edición de Losada (1994).

⁶ Ingenieros, José. *La simulación en la lucha por la vida*, Buenos Aires, Rosso y Cía., 1917, p. 100.

⁷ Jean Pierrot apunta el período entre 1890 y 1895 como el de la incidencia directa del escritor a través de sus visitas a París sobre el movimiento literario: Pierrot, Jean. *L’imaginaire décadent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 24.

petimetre de comienzos de este siglo.⁸

Y más adelante vemos la impugnación llevada del aspecto al concepto: “Es cierto que yerran los estetas en buscar, con peculiar amor, en la adoración de lo pasado y de lo extraordinario de otros tiempos, el secreto del bienestar espiritual en lo porvenir”.

No obstante parecerle obvias, a Martí, las palabras de Wilde —cuando lleva el culto de la belleza a la necesidad de una hermosa vida nacional, de una noble Inglaterra y asegura el cometido del esteta en mostrar esa utilidad del esteticismo—, es justamente el “pueblo hipócrita, frío, calculador”, lo que le hace justificar a veces admirativamente y la mayor de las veces con cierta conmiseración la prédica del poeta irlandés.

Wilde se vuelca a la literatura francesa e introduce a los escritores del otro lado del canal de la Mancha, difundiéndolos a través de artículos en los periódicos londinenses. La condena de 1895, que determinará después de *De Profundis* y *La balada de la cárcel de Reading*, además de la pobreza, la imposibilidad de volver a escribir, el quiebre de su personalidad y hasta la pérdida del nombre propio,⁹ puede considerarse —y así lo hace Pierrot— como una reacción no sólo puritana, sino también chauvinista frente a las “influencias francesas consideradas excesivas sobre la literatura nacional”.¹⁰

El crítico como artista conserva, como otros ensayos dialogados, el eco del *causer* que necesita del otro como escucha, partenaire, sin que pueda incidir demasiado en sus opiniones y preguntas sobre el pensamiento digresivo, erudito y soñador del interlocutor principal, *Intenciones*, título bajo el cual se editaron sus ensayos en 1891, hoy escasamente leídos, es una teoría de la decadencia, en la que Wilde llegó conceptualmente más lejos que los franceses, no sólo por audacia, sino también por sentirse despegado de las polémicas y divisiones literarias parisinas.

Así “Decadencia de la mentira”, primer ensayo dialogado de *Intenciones*, comienza con el principio esteticista por antonomasia que es la ostentación del repudio a la naturaleza. Cyril invita a Vivian a dejar su actitud de ratón de biblioteca e ir a tenderse juntos sobre el césped mientras fuman y disfrutan de la naturaleza. Y Vivian le contesta:

¡Gozar de la Naturaleza! Celebro decir que he perdido esa facultad por completo. La gente dice que el Arte nos hace amar[la] más de lo que antes la amábamos; que ella nos revela sus secretos [...] Sé por experiencia que mientras más estudiamos el Arte menos nos importa la Naturaleza. Lo que el Arte realmente nos revela es la falta de plan de la Naturaleza, sus curiosas crudezas, su extraordinaria monotonía y su condición absolutamente inacabada [...] El Arte es nuestra protesta ardiente, nuestra tentativa galante de enseñar a la Naturaleza el puesto que le corresponde. Cuanto a [su] variedad infinita, eso es puro mito. No la encontramos en la Naturaleza misma; reside en la imaginación o fantasía, o en la cultivada ceguera del que la contempla.

Cyril

Bien, pues no mirarás el paisaje; te echarás sobre el césped, fumarás y conversarás.

Vivian

Pero, ¡la Naturaleza es tan incómoda! El césped es duro, áspero y húmedo, y está lleno de asquerosos insectos negros. Oye, el peor artesano de la casa Morris te hace un asiento

⁸ Martí, José. “Oscar Wilde” (*La Nación*, 10 de diciembre de 1882), en José Martí. *Obras Completas*, La Habana, Edición Nacional de Cuba, 1963.

⁹ Cuando salió *La balada de la cárcel de Reading*, se cambió el nombre: Sebastián. Y el apellido, Maturin, lo tomó de un tío abuelo que había escrito *Melmoth el errante* (suerte de judío errante), cúspide de refinamiento de la novela negra romántica, y que Praz pone como ejemplo de lo *sublime*.

¹⁰ Pierrot, Jean. *Op. cit.*, p 26.

más cómodo que el que pueda fabricarte la Naturaleza entera [...] Pero no me quejo. Si la Naturaleza fuera cómoda, la Humanidad nunca hubiera inventado la arquitectura.¹¹

Aquella *cultivada ceguera del que contempla* la naturaleza puede leerse como impronta de un fuerte idealismo. Pero también como la pérdida de la ingenuidad con respecto a la representación. Recordemos que Oscar Wilde defiende la mentira del arte contra el documentalismo de la representación: la pretensión de verdad y de realidad es la instancia servil realmente decadente. La *cultivada ceguera* habla de las innumerables mediaciones entre el contemplador y lo que mira, ya jamás en estado bruto sino como creación cultural de la que no puede despojarse. Eso es, en definitiva, el paisaje. Y la Naturaleza concebida como natural provoca un arte *demodée*, opuesto al pensamiento, a la cultura. El extremo de esa posición que desarrolla en *Intenciones* se encuentra en una carta citada por Pierrot: “Un elemento de la naturaleza se vuelve mucho más agradable si nos recuerda a un elemento del Arte, pero un elemento del Arte no gana en belleza verdadera recordándonos un elemento de la Naturaleza”.¹²

“Mientras más estudiamos el Arte menos nos importa la Naturaleza”. Esta frase y otras escandén las “Notas sobre lo *camp*” de Susan Sontag. “Debiéramos ser o llevar una obra de arte; la naturalidad es una pose muy difícil de mantener”, etc. Los apotegmas de Wilde se convierten en la columna vertebral de los fragmentos sobre una sensibilidad indefinible que repite el amor a lo no natural, al artificio y la exageración. Pero las ideas morales, políticas frente al pesimismo achacado al decadentismo y la frivolidad inscrita en la sensibilidad descrita por Sontag están expresadas “de un modo especialmente alegre”.¹³ Es cierto que Sontag postula lo *camp* como dandismo moderno, de la cultura de masas. Y considera a Wilde a pesar de su faceta innegable de dandy decimonónico, una figura de transición por su ruptura de ciertas jerarquías, por ejemplo la de la arquitectura sobre el decorativismo, ‘al anunciar su intención de ‘corresponder’ a la porcelana azul y blanca, o al declarar que un llamador podía ser tan admirable como una pintura. Cuando proclamó la importancia de la corbata, del ojal, de la silla, Wilde estaba anticipando el *esprit démocratique* de lo *camp*”.¹⁴ En otros términos, lo que estaba anticipando a través de su llamado a un arte estilizado, abstracto decorativo, era el gran desarrollo de las artes decorativas en 1900 y la pintura abstracta. Así comienzan las “pruebas” de un artículo que Vivian está por mandar a impresión:

El arte empieza con figuras abstractas, con obra puramente imaginativa y de placer que sólo trata de lo irreal y de lo inexistente. Este es el primer periodo. Después, la Vida se siente fascinada ante esa nueva maravilla y pide ser admitida en el círculo fascinador. El Arte acepta a la Vida como parte de su materia prima, la recrea y transforma en moldes nuevos: es, en absoluto, extraño a la realidad; inventa, imagina, sueña, y mantiene entre sí y la realidad la impenetrable barrera del bello estilo y del método decorativo e idealista. El tercer periodo es aquél en que la Vida se apodera de todo y expulsa el Arte a la calle. En esto consiste la verdadera decadencia, y de ello estamos sufriendo en la actualidad”.¹⁵

En *La importancia de no hacer nada*, Wilde se explaya sobre la hegemonía de lo *heimlich* y pareciera suscribir a lo que más tarde Abraham Moles considerará como poder didáctico de las artes menores:

Pero el arte francamente decorativo es el arte con que podemos vivir. De nuestras artes visibles, es la única que crea en nosotros temperamento y fantasía. El solo color, desprovisto de intenciones y libre de forma definida, habla al alma en mil

¹¹ Wilde, Oscar. *Intenciones*, México, Ediciones Mono's, s/f, pp. 9-10.

¹² Pierrot, Jean. *Op. cit.*, p. 31.

¹³ Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 371. También Borges considera esta cuestión.

¹⁴ *Ibid.* p. 372.

¹⁵ Wilde, Oscar. *La decadencia de la mentira*, *op. cit.*, p. 21.

formas diversas. La armonía que reside en las proporciones delicadas de líneas y masas queda reflejada en la mente. La repetición de un mismo modelo nos procura reposo. Las maravillas del dibujo agitan la imaginación. En la sola hermosura de los materiales empleados hay elementos latentes de cultura. Pero esto no es todo. Deliberadamente rechazando a la Naturaleza como ideal de belleza, así como el método imitativo del pintor, el arte decorativo no sólo prepara el alma para la pura obra imaginativa, sino que desarrolla en ella aquel sentido de la forma que es base de toda obra creadora y crítica.

En *La importancia de no hacer nada* encontramos también otras anticipaciones inmersas en la pretendida vuelta decadentista al pasado. El ensayo consta de dos partes: “El crítico como artista” y “Del crítico y del criticismo”. En la primera, Wilde trata —en forma de diálogo entre un dandy lúcido, Gilberto, y un joven erudito iniciado— de la independencia de la crítica. En la segunda, con los mismos interlocutores, del crítico como intérprete.

Ernesto dispara todos los lugares comunes sobre la crítica: por qué los incapaces para crear pueden juzgar el valor de las obras, en las épocas mejores no hubo críticos, etc. Y la larguísima respuesta no exenta de humoradas y jugueteos sobre el teclado comienza por destacar a Grecia como nación de críticos de arte: “Estudiaban, por ejemplo, los movimientos métricos de la prosa, por manera tan científica como el músico moderno estudia armonía y contrapunto” [...] La voz era el medio, el oído el crítico”¹⁶. Y ya Wilde preanuncia la crítica apocalíptica de la *mass culture* cuando le achaca a la invención de la imprenta la pérdida de este sentido bajo el predominio de la visión, cuando obviamente no podía achacársela a la cultura audiovisual. Y sigue: “Aristóteles, lo mismo que Goethe trata el arte en sus manifestaciones concretas; estudia la tragedia, por ejemplo, e investiga el material que emplea, que es el lenguaje”.

Mukarovsky vio en estas reflexiones “tan modernas como clásicas” la percepción del arte como hecho semiológico.¹⁷ También consideró importantes otras formulaciones teóricas de *El crítico como artista*.

La obra artística como conjunto (puesto que sólo el conjunto representa un valor estético) es, en toda su esencia, un signo que se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no sólo como una constante antropológica. Es justo lo que escribió Wilde sobre el arte: “El sentido de cada creación bella depende tanto de aquel que la percibe como de aquel que la ha creado. E incluso es más bien el observador quien presta mil significados a un objeto bello, lo convierte en maravilloso para nosotros y lo hace entrar en contacto con la época, de manera que aquél llega a ser parte esencial de nuestras vidas”.

En la misma obra establece una distinción, que Lessing ya había señalado en su *Lakoon*, entre el modo de representar de la pintura y el de la literatura; y sostiene repetidamente que “la forma lo es todo. Es el secreto de la vida”.¹⁸

Por último, Mukarovsky hace otra cita de *El crítico como artista*.

Cada vez que toco alguna composición de Chopin [dice Gilberto], tengo la sensación de llorar por los pecados que no he cometido nunca, y como si estuviese triste por tragedias que nunca he vivido. Me parece que la música provoca siempre esa sensación.¹⁹

¹⁶ Wilde, Oscar. *El crítico como artista*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷ Mukarovsky, Ian. *Escritos de estética y semiótica en el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 46.

¹⁸ Mukarovsky, Ian. *Op. cit.*, p. 86.

¹⁹ También Borges rescata ese pensamiento.

Y el crítico checo apunta:

Experiencias que uno no ha tenido pero hubiera podido tener, biografías en potencia sin contenido concreto, así caracteriza Wilde la relación auténtica de la música; sus palabras expresan poéticamente la multiplicidad y la indeterminación material de la relación auténtica de la obra artística respecto de su signo.²⁰

La idea de Mukarovsky, como dice el autor de las notas, Llovet, de “múltiple relación auténtica” se aproxima al concepto tomado de Lacan y usado por Kristeva y Barthes, de *signifiante*, producción del texto a partir de la cadena signifiante tal como se presenta al lector.

Satisfecho por la larga explicación de Gilberto, Wilde lanza una *boutade*, que en boca de Ernesto implica otro clisé: “Grecia era, como tú indicas, un pueblo de críticos de arte. Lo reconozco y lo siento por ellos. Pues la facultad creadora es más elevada que la crítica”.²¹

Aquí Wilde desarrolla, a través de la voz de Gilberto, la idea de la autoconciencia, del escritor como primer lector y crítico de su obra. En suma, la teorización de lo que Wilde mismo pone en práctica y que de Poe en adelante define al poeta moderno. En forma humorística, se van descolocando otros lugares comunes: *Los críticos no leen en su totalidad lo que comentan*. “Si lo hicieran se convertirían en decididos misántropos”. Es cierto que *hay críticos mediocres*, pero “están reducidos a ser reporters de los juzgados de paz de la literatura, cronistas de sucesos de los criminales reincidentes del arte”. *Es más difícil crear que hablar de la creación*: “Un gran error popular”. “Ciertamente, la Crítica es un arte, de por sí. Y así como la creación artística implica el ejercicio de la facultad crítica, sin la cual no podía decirse que aquella existiera, así también el criticismo es realmente creativo en el sentido más alto de la palabra. El criticismo es, de hecho, creador e independiente”. De pronto estamos en el terreno de *Crítica y verdad de Barthes*:

Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso. Mientras la crítica tuvo por función tradicional el juzgar, sólo podía ser conformista, es decir, conforme a los intereses de los jueces [...] Lo que hoy reprochan a la nueva crítica no es tanto el ser “nueva”: es el ser plenamente una “crítica”, es el redistribuir los papeles del autor y del comentador y de atentar, mediante ello, al orden de los lenguajes.²²

Para Wilde, la buena crítica no se ‘limita a descubrir la intención real del artista para aceptarla como definitiva’, justamente por lo que citamos antes, la significación se produce desde el que recibe la obra. Esa intención del artista es el secreto que busca el crítico bobo de *La figura en el tapiz*. Cuando Ernesto, en la segunda parte de *La importancia de no hacer nada*, le pregunta a Gilberto si además el crítico no es un intérprete, Wilde por boca de Gilberto elude dilucidar el supuesto (y banal) secreto del arte. El crítico debe, por el contrario, intensificar su misterio. Hay una diferencia semántica implícita entre secreto y misterio. Secreto equivale a la decodificación de una clave, a la develación de un enigma, mientras que el misterio lo es justamente porque no se revela.²³

...En esta esfera [de la interpretación], que yo califico de inferior, más de una cosa bella puede ser dicha y hecha. No obstante, su mira no siempre ha de ser la de explicar la obra de arte; antes bien, tratará de hacer más profundo su misterio...

...Quien desee comprender a Shakespeare a fondo, deberá saber qué relaciones

²⁰ Mukarovsky, Ian. *Op. cit.*, p. 90.

²¹ Wilde, Oscar. *El crítico como artista, op. cit.*, p. 56.

²² Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1966, pp. 13-14.

²³ Remito para esa diferencia a Carrera, Arturo. *Nacen los otros*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

guardó Shakespeare con el Renacimiento y la Reforma, con la época Isabelina y el siglo de Jaime; deberá familiarizarse con la historia de la lucha por la supremacía entre las viejas formas clásicas y el nuevo espíritu romántico, entre la escuela de Sidney, Daniel y Johnson, y la escuela de Marlowe y de su aún más ilustre hijo; deberá conocer los materiales de que Shakespeare pudo disponer; el método por el cual los utilizó, y las condiciones del teatro en los siglos XVI y XVII, sus restricciones y sus oportunidades de libertad, así como la crítica literaria de aquel tiempo, sus miras, sus usos y sus cánones [...] Ciertamente que el crítico será intérprete, pero no tratará el Arte cual si éste fuera una problemática esfinge cuyo superficial secreto pueda adivinar y revelar...

El crítico será intérprete, pero no en el sentido del que simplemente repite, en otra forma, palabras que le hayan sido puestas en la boca; que así como por el contacto del de naciones extranjeras, el arte de un país gana aquella vida individual e independiente que llamamos nacionalismo, así también, y por curiosa inversión, sólo intensificando la propia personalidad podrá el crítico interpretar...

...Pues crítico es quien exhibe la obra artística en un aspecto distinto del original, y el empleo de un nuevo material es elemento tan creativo como crítico.²⁴

Esos postulados son afines a lo que se llamó la nueva crítica en lo concerniente a la negación de la pretendida objetividad —y no cuando ésta hablaba de una ciencia de la literatura— y ajenos también a una crítica impresionista (por más que Wilde hable de una crítica impresiva) por el grado de formación que necesita un crítico para ser capaz de producir algo en relación con la obra con la que toma contacto. También Barthes habla en *Crítica y verdad* de una “subjetividad sistematizada, es decir, *cultivada*” y de que dicha subjetividad está relacionada con su propio lenguaje.²⁵ A fines del siglo XIX, Oscar Wilde desarticula la crítica tradicional: la objetividad, la claridad que ésta supone, la búsqueda de la unidad de la obra, la identidad del autor y la época como reveladora homogénea y objetiva, haciendo prevalecer, en cambio, la naturaleza lingüística del símbolo literario. Y así reivindica “las fuerzas de la literatura, entendida como una experiencia de lo inaudito del lenguaje y de todo lo que él funda”.²⁶ No obstante, pocas veces es leída esta modernidad de Wilde. Cuando Borges habla de él, empieza por tina analogía con James, si bien diferente de la que hemos insinuado:

Mencionar el nombre de Wilde es mencionar a un *dandy* que fuera también un poeta, es evocar la imagen de un caballero dedicado al pobre propósito de asombrar con corbatas y con metáforas. También es evocar la noción del arte como un juego selecto o secreto —a la manera del tapiz de Hugh Vereker [...]. Es evocar el fatigado crepúsculo del siglo XIX y esa opresiva pompa de invernáculo o de baile de máscaras.²⁷

Pero Borges dice después, y antes de citar fragmentos de *El crítico como artista*, *De Profundis* o de *La balada en la cárcel de Reading*: “Leyendo y relejendo a lo largo de los años, a Wilde, noto un hecho que sus panegiristas no parecen haber sospechado siquiera: el hecho comprobable y elemental de que Wilde, casi siempre, tiene razón.”

²⁴ Wilde, Oscar. “Del crítico y del criticismo” (Segunda parte de *La importancia de no hacer nada*, pp. 75-77).

²⁵ Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, p. 72.

²⁶ Sobre *Crítica y verdad*: Giordano, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995, p. 64.

²⁷ Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones en Obras Completas* (1923-1972), Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 691.