

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS FILOSÓFICO-TEOLÓGICAS  
ESCUELA DE FILOSOFÍA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

**RELACIÓN ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA EN ÓSCAR WILDE**

**por**

**JUAN PABLO NEIRA ZAVALA**

**DIRECTOR: FERNANDO ALBÁN**

**QUITO, 2012**

## ABSTRACT

La relación entre política y estética es un punto de interés para comprender la situación del sujeto creador dentro de un entorno social. Aunque varios autores tratan sobre el tema, sobre todo dentro del contexto del siglo XX, la visión de Óscar Wilde nos pareció la más novedosa, debido a su carácter de esteta y a su supuesta posición imparcial sobre la cuestión del arte por el arte. La descripción de los procesos sociales de la época victoriana, así como de sus discusiones estéticas y éticas nos sirvió de trasfondo histórico y teórico para entender el pensamiento de Wilde. La elaboración del concepto de criticismo cosmopolita, el cual mediante la subvención de lo ético a lo estético, permite la superación de ciertas trabas humanas tales como el nacionalismo y el colonialismo, y la afirmación de que el socialismo es la única opción de modelo político por la cual cada persona puede llegar a poseer las mismas oportunidades de individualidad que lo lleven a ser un fin en sí mismo, conforman los puntos de vista de Wilde con respecto a la relación antes mencionada. El uso de ciertos conceptos prestado de Albert Camus agregará una profundidad filosófica que a su vez no nos aparte del tema central. La disertación concluye con que, al nunca ser puesto en práctica este “proyecto” wildeano, debido a las diferencias entre su discurso y las diferentes formas prácticas del socialismo y comunismo que aparecieron a lo largo del siglo XX, ninguna de sus propuestas sobre el tema han sido confirmadas por la realidad; sin embargo, no dejan de tener validez como advertencia de las consecuencias que siguen al mantenimiento del orden vertical de las relaciones humanas: el fascismo y la completa alienación del individuo, además de las pautas éticas que nos sugiere para resistirnos a la hostilidad de la sociedad moderna.

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| Abstract.....   | ii |
| Introducción.....   | 1  |
| 1. Entorno político y debate estético en la Inglaterra victoriana ..... | 5  |
| 1.1 Entorno político.....   | 5  |
| 1.1.1 Condiciones sociales y políticas en Inglaterra .....              | 5  |
| 1.1.2 El socialismo utópico .....                                       | 6  |
| 1.1.3 Anarquismo .....  | 8  |
| 1.1.4 Socialismo científico y la Primera Internacional .....            | 8  |
| 1.1.5 Organizaciones obreras y desarrollo del socialismo .....          | 10 |
| 1.2 El debate sobre la estética en la Inglaterra victoriana .....       | 12 |
| 1.2.1 La discusión estética en el periodo victoriano.....               | 12 |
| 1.2.2 Realismo literario .....  | 13 |
| 1.2.3 Carlyle .....   | 14 |
| 1.2.4 Ruskin y Arnold .....   | 14 |
| A. Ruskin.....  | 15 |
| B. Arnold.....  | 16 |

|  |    |
|--|----|
| 1.2.5 Los estetas: Pater, Rossetti y Whistler .....                  | 17 |
| A. Walter Pater.....   | 17 |
| B. Dante Gabriel Rossetti.....                                       | 19 |
| C. Reacción al cientificismo.....                                    | 20 |
| <br>   |    |
| 2. Wilde y su época.....   | 22 |
| 2.1 Breve biografía de Óscar Wilde .....                             | 22 |
| 2.2 Antecedentes inmediatos de las posturas políticas de Wilde ..... | 25 |
| 2.2.1 El concepto de libertad en John Stuart Mill .....              | 25 |
| 2.2.2 Arte y socialismo en William Morris .....                      | 27 |
| 2.3 Antecedentes inmediatos de las posturas estéticas de Wilde ..... | 31 |
| <br>   |    |
| 3. Teoría estética-política de Óscar Wilde.....                      | 34 |
| 3.1 Relación entre estética y ética .....                            | 34 |
| 3.2 Política.....  | 40 |
| Conclusiones.....  | 44 |
| Apéndice.....  | 47 |
| Bibliografía .....   | 49 |



## INTRODUCCIÓN

Existen en la historia del pensamiento occidental, intelectuales de gran importancia, que han dedicado todo su trabajo a la elaboración de grandes cuerpos teóricos, buscando resolver las preguntas esenciales al humano. ¿Cómo nos comportamos? ¿Cómo conocemos? Estas son algunas de las preguntas que los llamados filósofos han respondido desde los tiempos antiguos. Dentro de esta historia del pensamiento, sin embargo, han existido varios individuos que, sin dedicarse enteramente a la elaboración teórica, han contribuido a su engrosamiento. Estas contribuciones no son necesariamente intencionales; puede darse que un escrito poético inspire a un filósofo la visión de un principio inherente a todos los humanos como le sucedió a Heidegger con Hölderlin, o que un cuento, como *El Aleph* de Borges, transmita ideas centrales para las teorías lingüísticas y matemáticas. También están los antiguos mitos, los cuales presentan de manera arquetípica las diferentes facetas del hombre: Camus identificó en la figura de Sísifo el modelo teórico del hombre moderno. Entonces se ve como hay un permanente flujo de ideas, una comunicación entre saberes. Existe una necesidad empero para que esta comunicación no se trunque: las mentes atentas que asocian las ideas, que empatan los términos, esas mentes a las que Camus llama *lúcidas*.

El humano desde siempre ha intentado delegar sus responsabilidades a los otros humanos. La esclavitud, la opresión, la desigualdad de género, la sobrepoblación, cómo fuente de mano de obra, la religión, al darle a dios lo que le corresponde resolver al humano, son todas consecuencias de esta malsana necesidad. El modelo generalizado de gobierno actual, la democracia representativa, es un síntoma de esa necesidad, el capitalismo, otro. La voluntad de conocimiento se concentra en el saber especializado. Se mueve todo alrededor de la noción del hombre de una sola dimensión, del delegar.

De estas dos cuestiones emerge la intención de hacer una disertación sobre Óscar Wilde y su propuesta. Se tratará de obtener una respuesta a las interrogantes de si ésta

última todavía tiene vigencia en la actualidad, si es posible su aplicación, y cuán necesaria es para el ser humano.

Es Wilde un pensador cuya contribución comprende varios niveles. Se lo conoce como un esteta y literato, y se lo recuerda más por sus infames juicios que por su aporte al pensamiento y al arte occidental. De cultura amplísima, Wilde era un hombre que podía hablar de varios temas, con propiedad y soltura, siempre anteponiendo una intención estética a todos sus juicios. En general, es la figura que encarna el *fin de siècle*, y sobre todo, el final de la época victoriana.

La primera cuestión, sobre los hombres atentos, se refiere directamente a Wilde. Su intuición estética lo lleva a tomar conceptos como el socialismo, de rigurosidad científica, y releerlo dentro de su propio mundo, con visión de esteta. En un universo intelectual donde la política y la economía únicamente se juntan con lo estético en conceptos como el compromiso del artista y la propaganda, una visión estética del socialismo como la suya es novedosa y digna de estudio, en tanto que se vuelve vital para el hombre el vivir en el arte, y el socialismo, solo un medio para lograr esto. En la discusión sobre socialismo como un medio, me asistí de Albert Camus, de las ideas por él expresadas en el libro *El hombre rebelde*, para definir los problemas que presentan para el fin propuesto el establecimiento del capitalismo de estado y sus diferencias con el socialismo teórico.

La segunda cuestión, la necesidad de delegar del hombre, tiene una estrecha relación con esta visión estética del socialismo por parte de Wilde. En su ensayo *El alma del hombre bajo el socialismo*, este autor apunta a las causas del crecimiento de la miseria, y de su perpetuación, y propone como se solucionarían mediante el establecimiento de este modelo político, aunque como primera instancia para un desarrollo humano que tiene sus raíces en el individualismo. Por supuesto que Wilde no es un filósofo: sus ensayos no llegan a la decena, y la mayoría de ellos son considerados por su valor estético, más que por su contenido teórico. La bibliografía filosófica de Wilde se halla en sus escritos de juventud, los *Cuadernos de Oxford*, los cuales contienen anotaciones sobre sus cursos de filosofía, así como ideas nuevas que el autor anota pero no incluye explícitamente en sus futuras obras, tanto ensayísticas como literarias. Wilde no fue un pensador orgánico. Su mejor creación artística fue su propia vida, la cual estaba dedicada a la experiencia de lo bello, aunque ésta sería una forma muy idílica de ver la totalidad de la vida del esteta; después del periodo que pasó en prisión viviría solamente tres años. Desde el inicio de los juicios en su contra, en solo cinco años, moriría pobre en París a los 44 años de edad.

Debido a la carencia de profundidad filosófica en el *El alma del hombre bajo el socialismo*, utilizaré conceptos presentados por Albert Camus en *El hombre rebelde*, específicamente los de autonomía, creatividad y solidaridad, los cuales se manejan dentro del concepto de lo absurdo y del hombre rebelde. Existe cierta relación entre las palabras de Wilde y los escritos de Camus, si bien el último logra una profundidad filosófica adecuada para una disertación filosófica, donde el primero solo expresa una idea general, sin profundizar mucho en ella de manera teórica. Camus trata el tema de la estética en relación directa con la rebeldía, la cual se resiste a las formas de opresión política y social que a su vez son formas del absurdo que se muestran a través de la historia. Esto sirve de trasfondo filosófico además de aportar perspectiva histórica, ya que el socialismo autoritario del que previene Wilde es ya una realidad en la época de Camus. No se profundizará en la metafísica de Camus ya que no compete salirse demasiado del tema de la relación entre política y estética ni apartarse de la intención real de esta disertación: “lo importante aquí no es, pues, tampoco el remontarnos a la raíz de las cosas, sino, siendo el mundo lo que es, saber conducirnos en él.”<sup>1</sup>

La disertación empieza con una exposición del entorno político de izquierda en Europa y más específicamente en Inglaterra, en el siglo XIX, detallando el desarrollo del socialismo desde sus inicios utópicos, hasta la institución de los partidos políticos de izquierda en el Reino Británico. También se expone el desarrollo del anarquismo y el papel de las organizaciones obreras en la lucha de clases y en las reformas de las políticas inglesas, las cuales se muestran evolutivas más que revolucionarias. Después se procede a exponer detalladamente el entorno cultural inglés dentro del mismo periodo, para poder entender las raíces de la discusión entre lo moral y lo estético, el cual estuvo presente a lo largo de la época victoriana. Esto es central para el tema, ya que le da un antecedente a la relación entre política y estética distinto al proselitismo de las vanguardias del siglo XX. La discusión de la relación entre moral y estética está expuesta siguiendo las fuentes de los diferentes puntos de vista; están dentro de la discusión los nombres de Carlyle, Ruskin y Arnold, Pater, Rossetti y Whistler. Este primer capítulo ayuda, mediante la definición de un contexto, a encausar el tema hacia el punto en el que Wilde hace su aparición en el escenario cultural inglés a finales del siglo XIX, cuando la discusión llega a su clímax.

El Segundo capítulo empieza con una breve biografía de Wilde que permite conocer más al autor. La descripción de sus antecedentes políticos, en su lectura del

---

<sup>1</sup> Camus, Albert, *El hombre rebelde*, 2008, p. 12.

individualismo de John Stuart Mill y en la relación entre estética y política del ensayo *Arte y Socialismo* de William Morris, así como la confluencia de los pensamientos estéticos sensualista de Pater y moralista de Ruskin, sientan una base para comprender la postura definitiva de Wilde sobre la relación entre moral y arte.

El tercer capítulo comprende tres partes. La primera es una descripción de la relación antes mencionada entre moral y estética, en la que el arte tiene una superioridad espiritual que ayuda a la moral y en general al humano a perfeccionarse a través de lo que Wilde llama *criticismo cosmopolita*. Wilde supone que la única manera de que el humano pueda auto-realizarse es teniendo una actitud crítica frente a sí mismo, pero a la vez manteniendo una actitud cosmopolita frente al mundo. Aquí se contrastarán las ideas del autor sobre el *criticismo cosmopolita* con la ética del artista y su extensión hacia el hombre rebelde en general que plantea Camus, con el fin de crear un diálogo entre las ideas estéticas del primero, con las filosóficas y políticas del segundo. La segunda parte corresponde a las concepciones políticas dentro del ensayo de Wilde, a su forma de ver el socialismo y las relaciones entre clases sociales, y las propuestas sobre como el socialismo puede ser un medio para solucionar los problemas que la propiedad privada causa en dichas relaciones. Aquí también se incluirán ciertos pensamientos de Camus sobre el autoritarismo soviético, la revolución y la necesidad de autonomía individual. La tercera parte habla de la postura de Wilde sobre el cristianismo y lo que el supone puede ser rescatado de la experiencia cristiana.

Por último, en las conclusiones observo los límites de la propuesta de Wilde, y su relación con las cuestiones posteriores de la discusión sobre estética y política, y la importancia que esta discusión tiene después de una relectura de Wilde como teórico de la estética más que como un artista o literato propiamente hablando.

# **1. ENTORNO POLÍTICO Y DEBATE ESTÉTICO EN LA INGLATERRA VICTORIANA**

## **1.1 ENTORNO POLÍTICO**

### **1.1.1 CONDICIONES SOCIALES Y POLÍTICAS EN INGLATERRA**

El reinado de Victoria se extendió entre 1837 y 1901, aunque, debido a motivos políticos, el llamado periodo victoriano empezó formalmente en 1832, año en que se aprobó el Acta de Reforma 1832, la cual reformuló en parte la política electoral inglesa, otorgando más derechos democráticos a los en ese entonces poco más que súbditos ingleses.

Las condiciones sociales se modificaron a causa la revolución industrial, la cual tuvo su apogeo en la primera mitad del reinado de Victoria. Hubo una explosión demográfica importante durante todo el siglo XIX. La esclavitud fue formalmente abolida en 1807, pero las condiciones de trabajo dado la carencia de leyes que las regulasen eran sin embargo esclavizantes. Debido a la industrialización y a la centralización del poder económico en las grandes ciudades, los artesanos y campesino no podían competir con la producción tecnificada, además del abaratamiento de las importaciones extranjeras, lo cual los obligó a convertirse a las nuevas fuentes de trabajo, en la minería de carbón, que era el combustible de la industria, y en puestos en fábricas. A raíz de esto, se fue conformando en el Reino Unido una nueva clase social, la cual sería bautizada por Marx como *proletariado*.

Este proceso de industrialización, sus consecuencias, y tanto la Revolución Francesa como la independencia de los Estados Unidos de América trajeron consigo una

nueva forma de teorizar sobre la sociedad y sobre la política; esta nueva forma fue denominada *socialismo utópico*.

Carlton Hayes, en su *Historia política y cultural de la Europa Moderna*, identifica tres cuestiones curiosas en el desarrollo político británico. La primera es la contradicción entre la inmensa riqueza que se producía en Gran Bretaña a raíz de su precoz proceso de industrialización, lo que la llevó a ser la más grande fuerza económica del mundo, el país con más territorio colonial, y el primer Estado banquero de la historia, y la real miseria de la mayoría de sus ciudadanos. La segunda, “(...) el carácter, más evolutivo que revolucionario, de su política y de su sociedad”<sup>2</sup>, una industria ultra moderna sirviendo a un sistema medieval de gobierno y propiedad, en el cual los progresos sociales se logran mediante un acuerdo entre las clases imperantes y sus súbditos, más que por la rebelión violenta de éstos últimos. La tercera cuestión es el tamaño físico de Gran Bretaña, una pequeña isla en las costas de Europa, comparado con el tamaño real de su imperio y su poderío económico, que se extendía por sobre un cuarto de la población humana. Este carácter evolutivo del desarrollo político británico ayudó a minimizar la revuelta violenta de los trabajadores ingleses en 1848, aunque el influjo de pensamiento socialista y su diseminación entre los trabajadores y las clases medias hizo su tanto por las reformas sociales que vendrían durante el siglo XIX.

### **1.1.2 EL SOCIALISMO UTÓPICO**

El socialismo utópico tuvo tres grandes nombres, Saint-Simon, Fourier, y Robert Owen. El primer representante del socialismo utópico fue Henri de Saint-Simon (1760-1825), un aristócrata francés que renunció a su título de nobleza, ya que no apoyaba esa forma de asignación de poder, y optó por la idea de la meritocracia, lo cual cambió su forma de ver a la sociedad, intuyendo que la ciencia es la que debería guiar a los hombres, que la inherente avaricia del hombre debería ser eliminada por medio de la educación, que la industrialización y su efectiva administración habrían de eliminar el feudalismo todavía existente en Francia. Su pensamiento no fue sistemático, pero aún así logró influenciar

---

<sup>2</sup> Hayes, Carlton, *Historia política y cultural de la Europa Moderna*, vol.2, Barcelona, Juventud, 1968, p. 319.

tanto a Karl Marx, como a Auguste Comte, con su teoría del progreso industrial, además de todo un movimiento socialista denominado sansimonismo.

Otro socialista utópico de importancia fue Charles Fourier (1772-1837), quien ideó el concepto de *falansterio* como un edificio donde existiese una comunidad social y económica, en la cual todos los integrantes participasen y contribuyesen según sus inclinaciones y aptitudes. Entre sus ideas innovadoras están la del feminismo primitivo, la aceptación de la homosexualidad como una opción sexual, la importancia de la sexualidad y de la educación para una sociedad sana, y la unidad de acción y colaboración en armonía. Fourier tuvo gran influencia en los socialistas franceses, sobre todo dentro de la Comuna de París y sobre todo en los socialistas estadounidenses, quienes establecieron falansterios en varias partes de su país.

Robert Owen (1771-1858) fue un socialista utópico galés, quien introdujo en su propia fábrica nuevas formas de relación laboral entre capitalista y proletario, reduciendo las horas de trabajo y eliminando el trabajo infantil, además de subir los salarios y de mejorar las habitaciones de sus empleados.<sup>3</sup> Sus ideas las concretó en una comunidad que fundó en Estados Unidos, pero que fracasó debido a una estafa por parte de uno de sus socios. Owen creía que el hombre es libre de escoger en que sistema socio-económico quiere vivir y es considerado el primer socialista del Reino Unido.

Al delimitar las diferentes ideas de estos tres socialistas utópicos, vemos que el movimiento no tenía suficiente apoyo teórico. Sus principios eran diferentes entre sí, por lo que la categorización histórica generalmente tiende a su generalización bajo “socialistas utópicos”. Esto se debe a que ninguno de ellos compuso un corpus teórico completo, por lo que sus ideas fueron fácilmente desprestigiadas por sus oponentes. En las palabras de Engels: “Para hacer del Socialismo una ciencia, antes tiene que ser situado sobre una base real.”<sup>4</sup>

Los suficientes cimientos para el edificio teórico del socialismo vendrían con Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895), dos prusianos residentes en Inglaterra, quienes en 1848 publicaron en conjunto el *Manifiesto Comunista*, en el cual critican al socialismo utópico y proponen un socialismo científico, o *comunismo*. Pero antes de exponer las ideas del socialismo científico, es necesario dar paso a la explicación de una rama diferente del pensamiento de enfoque social que también surgió en el siglo XIX.

---

<sup>3</sup> Cfr. Engels, Friedrich, *Socialism: Utopian and Scientific*, <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1880/soc-utop/ch01.htm>, (10-02-2011).

<sup>4</sup> *Idem*.

### 1.1.3 ANARQUISMO

Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) fue el primer pensador en autodenominarse *anarquista*, y explicó, en su libro *¿Qué es la propiedad?*, que el término significa “ausencia de maestro, de soberano”<sup>5</sup>. Ya antes de Proudhon varios filósofos habían apuntado al gobierno como el culpable de crear y mantener las injusticias en contra de los individuos, atentando directamente a la libertad del individuo, notablemente Jean Jacques Rousseau, William Godwin y Josiah Warren. Esta forma de pensamiento político, social y económico tuvo varias ramas distintas, muchas veces contrarias, como los anarco-individualistas y los colectivistas. En el año 1848, a lo largo de Europa, existieron diferentes levantamientos de obreros y campesinos en contra de las injusticias en las que sus gobiernos, mediante leyes, favorecían la acumulación de riquezas de los burgueses y de los aristócratas. Éstas fueron las primeras demostraciones a gran escala de la voluntad de cambio de los proletarios y campesinos en Europa. En el Reino Unido no hubo levantamientos, en parte debido a la aprobación del Acta de Reforma de 1832 que mejoró un poco las condiciones de los trabajadores, en parte por la represión preventiva de las autoridades.

Los anarquistas políticamente activos ingresaron en la Asociación Internacional de Trabajadores, llamada la Primera Internacional, con Mikhail Bakunin a la cabeza. Aquí se juntan los caminos del Anarquismo y del Comunismo, por lo que volveremos a la exposición histórica de éste último.

### 1.1.4 SOCIALISMO CIENTÍFICO Y LA PRIMERA INTERNACIONAL

Karl Marx, nació en la Prusia renana en el año 1818, hijo de un abogado judío que convertiría a la familia al protestantismo. Aunque su padre quería que estudie derecho, Karl se inclinó hacia la filosofía, estudiando de lleno a Hegel, y graduándose de doctor en filosofía en Jena. Al no conseguir una cátedra universitaria, laboró como periodista, vivió en París unos años, y luego se trasladó en 1849 a Inglaterra, donde viviría hasta su muerte.

Friedrich Engels, hijo de un acaudalado productor textil alemán, nació al igual que Marx en la Prusia renana. Su padre le encargó dirigir una fábrica filial en Manchester, y al

---

<sup>5</sup> Proudhon, Pierre-Joseph, *What is property?*, <http://www.marxists.org/reference/subject/economics/proudhon/property/ch05.htm>, (15-02-11).

llegar, le impactó ver las condiciones en las que vivían y trabajaban los obreros ingleses, lo que le motivó a unirse a la facción socialista radical de los cartistas, quienes fueron uno de los primeros grupos masivos de obreros organizados con fines políticos en el mundo. En 1844, conoció a Marx en París y su relación intelectual se extendería hasta la muerte de este último en 1883.

El *Manifiesto Comunista* es un folleto en el cual los autores critican al sistema capitalista-burgués y al socialismo utópico, por su carencia de rigor científico y por su falta de fundamentos filosóficos. Sugieren que al socialismo utópico le faltó darse cuenta de las causas históricas de la desigualdad entre individuos, que Marx y Engels definían como una eterna lucha de clases, que a su vez causa el desenvolvimiento de la Historia<sup>6</sup>. Antes vino la confrontación entre aristócratas y burgueses, y proponían que ya se estaba gestando la lucha entre burgueses y proletarios. La intención del folleto en última instancia era la de crear una conciencia de clase entre los proletarios, para así empezar a mover los engranajes de la historia.

Durante los 15 años que separan la publicación del *Manifiesto* y el establecimiento de la Primera Internacional, Marx se dedicó al estudio de la economía política en general, y del capitalismo en particular. Cuando se fundó la Internacional en Londres, Marx fue invitado a participar en su Consejo General, como representante de los trabajadores alemanes. Existían tres posturas básicas entre los socialistas de la Primera Internacional: los que apoyaban un gradualismo hacia el cambio social, representados por los sindicalistas, los que apoyaban un cambio de corte marxista, es decir, la actividad política en pos de la creación de un gobierno de los trabajadores con un planeamiento de producción centralizado, con Marx y Engels a la cabeza, y los anarco-libertarios, que apoyaban el poder directo de los trabajadores a nivel local. Según los anarquistas, el establecimiento de un poder central, desde la perspectiva marxista de lucha de clases, causaría el nacimiento de una nueva clase social de trabajadores gobernantes, que explotarían a los trabajadores que laborasen.<sup>7</sup>

Con el suceso de la Comuna de París en 1871, Marx y Engels vieron en la práctica lo que sería un “gobierno de los trabajadores”, o “dictadura del proletariado”. La toma de la ciudad solo duró dos meses, y fue duramente reprimida.

---

<sup>6</sup> Cfr., Marx, Karl y Engels, Friedrich, *Manifiesto of the Communist Party*, <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1848/communist-manifesto/ch01.htm#007>, (15-02-11).

<sup>7</sup> Cfr. Berkman, Alexander, *The ABC of Anarchism*, Mineola, Dover Publication, 2005, p. 112.

Mientras tanto en la Internacional, la confrontación entre marxistas y anarquistas dentro de la Internacional se hacía cada vez más insostenible y divisoria. Incluso dentro de los anarquistas existían dos facciones incompatibles: los colectivistas y los mutualistas. A raíz de estos conflictos, toda la representación anarquista fue expulsada de la Internacional en 1872. Cuatro años más tarde, en 1876 y después de ser trasladado su Consejo General de Londres a Nueva York, la Primera Internacional se desbandó.

### **1.1.5 ORGANIZACIONES OBRERAS Y DESARROLLO DEL SOCIALISMO**

Durante todo el siglo XIX, el Reino Unido fue un ambiente central para el desarrollo del pensamiento socialista, y socialmente inclinado, fue el escenario en el que Marx y Engels idearon su teoría política y expusieron sus teorías revolucionarias por primera vez. Sin embargo, por el lado de las demostraciones públicas no existió el mismo entusiasmo en Gran Bretaña que en el territorio continental. A pesar de que a lo largo de Europa en 1848 se estaban dando las revoluciones obreras, y que la revolución industrial empezó en el Reino Unido aproximadamente treinta años antes que en el resto de Europa<sup>8</sup>, se estandarizó un carácter atenuado en las respuestas a políticas represivas por parte de los sindicatos, llamados del *Nuevo Modelo*, con la notable excepción de la gran huelga de 1820 en la que sesenta mil obreros escoceses fueron duramente reprimidos. Robert Owen propuso la creación de un sindicato que abarcara a todas las ramas laborales, el cual aunque consolidado no tardó mucho en disolverse. A partir de 1850, se crearon varios sindicatos que si bien se mantuvieron funcionando durante largo tiempo, fueron más tenues en sus acciones.

Además de los sindicatos, existían varios grupos políticos que seguían una causa según sus intereses y opciones ideológicas, así existían los ludditas, los owenitas, los social-cristianos, los socialistas éticos; de éstos, el grupo que abarcó la mayor cantidad de personas de distintas profesiones y de varios lugares del Reino Unido fue el de los cartistas, a los que se unió Engels, como ya mencionamos antes. Este grupo se originó en 1838, con el envío al Parlamento de la Carta del Pueblo, o *People's Charter*, de donde obtiene su nombre. Los cartistas reunían las peticiones de varias organizaciones de trabajadores y las transmitían a las autoridades. Si un grupo pedía sufragio universal, el

---

<sup>8</sup> Hayes, Carlton, *Historia política y cultural de la Europa Moderna*, op. cit., p. 315.

otro, reducción de las horas de trabajo, el otro, derechos para los niños, etcétera. Los cartistas incluían todas esas peticiones y lograban unir a los obreros y reunir millones de firmas. Después de un periodo de represión fuerte por parte del gobierno inglés, además de diferencias con referencia a qué modo de reforma política se debería seguir, si el activo o el burocrático, los cartistas se desbandaron en 1850. Su mayor logro fue el de la reducción, entre 1842 y 1847, de las horas de trabajo por día a diez.

En el caso del marxismo, después de los hechos expuestos anteriormente y poco después de la muerte de Marx, se fundó la Federación Social-Demócrata, organización propiamente marxista en 1884. Se dividió en dos en 1885, quedando por un lado la Federación, políticamente más homogénea, y por el otro la Liga Socialista. Durante la década de 1880, la Federación convocó a varias demostraciones masivas en Londres. Éstas resultaron en enfrentamientos con la policía, con varios muertos, pero debido a la inestable situación política y económica, ayudaron a colocar a la Federación en muy alta estima entre los trabajadores, como símbolo de la lucha política.<sup>9</sup> Durante los noventa la Federación decayó debido al centralismo de su organización, y por su negligencia con respecto a las labores sindicales. La Liga socialista no tuvo mucha trascendencia, siendo ideológicamente heterogénea, contando con social-cristianos, comunistas y con anarquistas. Pasó de una mayoría socialista al control anarquista y desapareció en 1901.

En 1867 el Parlamento aprobó el sufragio universal para los hombres de clase trabajadora en las ciudades<sup>10</sup>, con lo que los dirigentes sindicales empezaron a incursionar en la política. La lucha por el poder se dio siempre entre liberales y conservadores, pero ahora existía otra fuerza en juego. Los conservadores empezaron a apoyar en secreto a los nuevos políticos venidos de los sindicatos, para que se vayan en contra de los liberales en las elecciones, a lo que éstos últimos respondieron con la no propuesta de candidatos en contra de los recientemente denominados laboristas liberales, para las elecciones de 1874, que dio puestos en el Parlamento a dos dirigentes mineros.<sup>11</sup> En 1888, el miembro del Parlamento Robert Cunningham dejó el Partido Liberal y fundó el Partido Laborista de Escocia. En 1892, un miembro de este partido se separó de Cunningham para formar el Partido Laborista Independiente, de carácter nacional. Este partido, se uniría en 1900 con

---

<sup>9</sup> Cfr. Cole, George Douglas Howard, *Historia del pensamiento socialista*, vol. III, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 133-34

<sup>10</sup> Cfr. Ibid, p. 132

<sup>11</sup> Simkin, John, *Thomas Burt*, <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/TUbert.htm>, (20-02-2011).

diferentes dirigentes sindicales, con la Federación Social-Demócrata y con la Sociedad Fabiana, para formar el actual Partido Laborista Inglés.<sup>12</sup>

Por último, en esta exposición del origen y desarrollo del socialismo en el Reino Unido en el siglo XIX, se debe mencionar a la Sociedad Fabiana. En principio fue una asociación de intelectuales socialistas que abogaban por la acción reformista no-revolucionaria, traducida en un intento más realista y por medios pacíficos, de transformación social. Apoyaron los miembros de la Sociedad Fabiana la propiedad pública de los medios de producción así como la regulación de las condiciones de trabajo, aunque la legislación de estas medidas se dio ya entrado el siglo XX.

Con esto finaliza la exposición de los antecedentes del pensamiento socialista en Europa y específicamente en el Reino Unido. Esto permitirá situar los presupuestos del socialismo de Óscar Wilde dentro del contexto político general de su época.

## **1.2 EL DEBATE SOBRE LA ESTÉTICA EN LA INGLATERRA VICTORIANA**

### **1.2.1 LA DISCUSIÓN ESTÉTICA EN EL PERIODO VICTORIANO**

La época victoriana fue emblemática para la estética inglesa. Con ella vino el fin del romanticismo y empezó un proceso cultural que nos interesa, ya que su climax corresponde al periodo y a la obra de Óscar Wilde. La estética, su definición y sus principios, fueron transformándose a lo largo de 70 años, debatiéndose siempre entre una nueva necesidad de un rumbo para un mundo en el que cada vez se veía más pobreza y penas, y más innovaciones y promesas en la Revolución Industrial, y un deseo del artista de liberarse de toda atadura que le impida desarrollar su arte.

Uno de los nombres más importantes para la teoría estética del periodo victoriano fue John Ruskin, y se lo reconoce por su afán moralizador dentro del discurso estético, mas él no fue el primer pensador victoriano en apoyar esta idea. La tradición estética inglesa había estado debatiendo sobre la moralidad del arte desde principios de la época victoriana, Buckley menciona a Dallas, Hay, Kingsley, Dobell, Arnold y Tennyson como anteriores y

---

<sup>12</sup> Simkin, John, *The Labour Party*, <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Plabour.htm>, (20-02-2011).

contemporáneos de Ruskin, quienes como él, denunciaron las consecuencias de un arte por el arte, que deja de lado las realidades humanas.<sup>13</sup> Con el fin del romanticismo, el apogeo de la revolución industrial, el nacimiento de una estética urbano-industrial que cuestionaría las bases de toda belleza, los teóricos tenían mucho trabajo que realizar. Así las ideas se fueron separando y para cuando Ruskin expresa las suyas, ya la línea entre un arte moral y un “arte por el arte” en el sentido romántico se había convertido en un abismo.

En el segundo cuarto del siglo XIX la cuestión estética en Inglaterra cambió radicalmente con la muerte de Lord Byron en 1824. Ésta marcó el fin del Romanticismo y dejó un vacío que no pudieron llenar ni Coleridge ni Wordsworth, que le sobrevivieron. Este último fue Poeta Laureado del Reino Unido hasta 1850, sin embargo, sus últimos años solo vieron la valoración de su obra de juventud, sin ningún escrito de mención.

A los poetas románticos se los criticaba de sobrevaloración de la ejecución por sobre la idea, indicando que el verso romántico era más retórica que poesía.<sup>14</sup> El romanticismo vio sus últimos adictos en la Escuela Espasmódica de la década del cuarenta, la cual intentó rescatar ciertos valores apreciados por los románticos, y por un tiempo tuvo su popularidad, para luego desaparecer a principios de los cincuenta.

## 1.2.2 REALISMO LITERARIO

Siguiendo la misma línea de contestación a la industrialización, aunque diametralmente opuesta al romanticismo, el realismo literario de principios de la época victoriana aceptaba a la revolución industrial como un hecho; a mediados del siglo XIX, novelistas como Dickens, Kingsley, Thackeray y Disraeli trataron el tema del desprotegido en sus obras, criticando fuertemente el sistema reinante. Dickens fue el más representativo de ellos, fue el punto medio que definió a esta generación de autores. Su prosa critica las condiciones de pobreza en la clase trabajadora, aunque todavía no propone una alternativa siquiera utópica para un mejoramiento de estas condiciones, y por esto Dickens es tan característico de mediados del siglo XIX: se había empezado ya a superar los ideales románticos, pero todavía no se encontraba una inclinación en las artes encaminada hacia un fin definible.<sup>15</sup> Esto se muestra también en las críticas que recibieron los artistas

---

<sup>13</sup> Cfr. Buckley, Jerome, *The Victorian Temper*, Londres, Harvard University Press, 1952, p.159.

<sup>14</sup> Cfr. Ibid, p.25.

<sup>15</sup> Cfr. Ibid, p.28.

decorativos en la Gran Exposición de 1851, sobre la falta de un gusto y un sentido definido de estilo que se vio en la sobreornamentación de las obras.<sup>16</sup> Si bien la cuestión del socialismo y de la regeneración social ya estaba sobre la mesa en tanto debate político y teórico, tales temas no entrarían en el ámbito artístico hasta más tarde.

### 1.2.3 CARLYLE

Thomas Carlyle, nacido en 1795 era un romántico más por época que por contenido. Fue un duro crítico de la posición romántica y un gran impulsador de una visión positiva del hombre. Con él vemos como se forma el camino hacia un arte moral. Su supernaturalismo y varios conceptos que desarrolló a través de una crítica al empirismo británico y a sus consecuencias, tanto en la cultura utilitaria, como en la expresión artística de esta cultura, vacía de relaciones con los sucesos sociales que ella mismo generó, inspirarían a dos hombres, Arnold y Ruskin, que luego serán asociados con él tanto por su estilo como por su enfoque.

Carlyle fue el primero de una línea de escritores definidos por George P. Landow bajo el nombre de *sage writers* o escritores sabios, quienes mediante sus escritos, critican los modelos imperantes de una sociedad a la manera de un profeta, interpretando los sucesos actuales, criticando sus causas, advirtiendo sobre sus consecuencias y proponiendo una alternativa, a manera de los profetas del antiguo testamento. Otros *sage writers* mencionados por Holloway son Matthew Arnold y John Ruskin, quienes serían los encargados de seguir construyendo una estética moral.<sup>17</sup>

### 1.2.4 RUSKIN Y ARNOLD

La estética moral contradice el ideal byrónico del poeta alejado de la sociedad, el ideal romántico que contestaba al racionalismo de la Ilustración y al urbanismo y mecanización de la Revolución Industrial. Se afirma la responsabilidad del artista con su entorno, no a un nivel político, como sucedería luego con las estéticas de izquierda, sino en

---

<sup>16</sup> Cfr. Ibid, p.128.

<sup>17</sup> Cfr. Landow, George P., *Elegant Jeremiahs*, <http://www.victorianweb.org/genre/ej/intro1.html>, (13-04-2011).

un sentido exclusivamente estético y la necesidad de un fin, de establecer parámetros que indiquen hacia donde dirige el arte a la sociedad. Esto muestra una madurez con respecto a los novelistas antes mencionados, al ya poseer una meta al menos teórica de hacia dónde se quería llegar.

Dos victorianos nos interesan en la discusión sobre la moralidad y el arte de esta época, Mathew Arnold, quien publicó por entregas su influyente *Cultura y Anarquía*, y quien afirmaba que es inaceptable un arte que no tenga ninguna vinculación con la sociedad que lo sostiene<sup>18</sup>, y John Ruskin quien hablando de arquitectura medieval, afirmó que el gótico inglés es la expresión máxima de la moral en la arquitectura, al mostrar el ideal del hombre de la época, su fe, y una visión de la naturaleza acorde a esto, tanto en la concepción estético-religiosa como en la construcción misma de las catedrales. Ambos son contemporáneos, pero por motivos obvios los trataré uno por uno.

## A. RUSKIN

Según Ruskin, la grandeza de una obra de arte depende del *lenguaje* usado, la técnica, y de las ideas representadas, el *pensamiento*, pero añade que mientras menos dependa la idea de su expresión mediante el lenguaje, más grande es la obra. Para Ruskin no es necesario que la idea cumpla con una altura que corresponda a una escasez de lenguaje. La verdadera belleza está en la idea detrás de la técnica, y un buen observador del arte debe poder distinguir entre técnica e idea. La mejor obra de arte no solo enseña, ni deleita, ni es la que mejor imita a la naturaleza; la mejor obra de arte es la que transmite grandes ideas. Grandes ideas son las que “(...) apelan a una facultad superior del alma”<sup>19</sup>. Podemos citar a Jerome Hamilton Buckley, en su estudio sobre el temperamento victoriano cuando dice: “Para Ruskin el arte grande es en cierta medida la expresión de una gran sociedad. Es también el producto de un gran individuo [...] de una personalidad ‘moral’”<sup>20</sup>.

Ruskin afirma que se necesita cierto grado de finesa de observación y juicio para percibir esta moralidad del artista en su obra así como para emitir juicios válidos sobre ella. Generalmente el juicio general y actual sobre la grandeza de una obra de arte del pasado es simplemente la crítica de un hombre condecorado, que lentamente se volvió *vox populi*, lo

---

<sup>18</sup> Cfr. Buckley, Jerome, *The Victorian Temper*, Londres, Harvard University Press, 1952, p.26.

<sup>19</sup> Ruskin, John, *Arte Primitivo y Pintores Modernos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1956, p.28.

<sup>20</sup> Buckley, Jerome, *The Victorian Temper*, *op. cit.*, p.152.

que muestra que la mayoría de juicios válidos sobre arte, según Ruskin, se van confirmando a través del tiempo, y se van generalizando a través de las épocas. Lo que permanece con el juicio es la comunicación de esa grandeza, es decir, permanece la “moralidad” de la obra para la posteridad. Lo que hace posible un juicio acertado sobre una obra de arte es el *buen gusto* que, en Ruskin, es una cualidad esencialmente moral. La capacidad de encontrar en algo *bello* lo *bueno* es una capacidad innegablemente moral.<sup>21</sup>

Cuando a mediados del siglo XIX los estragos de la revolución industrial eran más que evidentes, los hombres de capital empezaron a buscar una justificación trascendental para su materialismo sin riendas, encontrándolo en el protestantismo. Para críticos como Kingsley, Mill y Arnold, y para Marx, la religión se volvió un arma peligrosa de las clases más pudientes, utilizada exclusivamente para el control de los trabajadores.<sup>22</sup> El cristianismo inglés predicaba la virtud de la pobreza, la autodeterminación del individuo y una cultura de trabajo, lo que se traduce como el respeto al sistema de clases, la santidad de la propiedad del otro y el mandato divino sobre la condición miserable de los trabajadores. En el ámbito artístico esta resurgencia del protestantismo acarreo una silenciosa ola de autocensura en las temáticas más liberales por parte del artista, además de un empoderamiento del ámbito crítico por parte del público. Esto último tenía sus ventajas. Antes de que el estado se encargase de la educación pública, la única institución dedicada a este fin era la Iglesia. Si bien las condiciones morales establecidas por la religión causaron bastante daño al proceso de evolución de la sociedad inglesa, es innegable su aporte, al dar varias herramientas útiles a las clases bajas tales como la lectura y la escritura, mediante las cuales ellos podrían conocer y hacer respetar sus derechos.

## **B. ARNOLD**

Matthew Arnold temía en los románticos el hecho de que “(...) lo accidental y lo personal podrían llegar a pesar más que lo esencial y lo universal (...)”<sup>23</sup>, pero además le parecía sospecho el dogmatismo de los escritores y críticos cristianos, quienes estaban sembrando en el público común una carencia de gusto y una actitud hacia la cultura en general basadas exclusivamente en opiniones de los sermones y en una falta de autocrítica total. Para

---

<sup>21</sup> Ibid, *Prefacio*.

<sup>22</sup> Cfr. Ibid, p.111.

<sup>23</sup> Ibid, p.26.

Arnold, como para Ruskin “(...) una poesía que se rebela en contra de ideas morales es una poesía que se rebela en contra de la vida; una poesía indiferente hacia las ideas morales, es una poesía indiferente hacia la vida”.<sup>24</sup> Pero además una poesía cuyo contenido este por debajo de su técnica, o que carezca de contenido edificador, es una poesía que no vale la pena ser publicada ni leída.

Arnold y Ruskin son los autores mejor identificados con la idea de una estética moral. Tenemos claro los puntos más importantes de los planteamientos de ambos. Ahora expondré el otro lado del espectro. Vale la pena aclarar que algunos los nombres que siguen no son necesariamente individuos que apoyaron una estética alejada del mundo real, o de las responsabilidades sociales. Más bien, son nombres que siempre fueron asociados a esta rama de la estética victoriana, aunque sus propuestas entren dentro de una estética moral. Estos nombres son: Walter Pater, Dante Gabriel Rossetti, James Whistler y por ultimo Óscar Wilde. Solo en el caso de Whistler la tendencia es de marcado esteticismo, mientras que Pater, Rossetti y en Wilde, aunque identificados con la posición del arte por el arte, mantuvieron siempre una ineludible relación entre el arte y la sociedad.

## **1.2.5 LOS ESTETAS: PATER, ROSSETTI Y WHISTLER**

### **A. WALTER PATER**

El caso de Pater, como el de Wilde, es interesante en el hecho de que en la historia de la estética inglesa, a ambos se los considera fieros abogados de la doctrina del arte por el arte, ya sea por una parcial lectura de sus textos, la indiferencia hacia hechos de sus vidas, o a la continuación de prejuicios establecidos por autoridades académicas.

Walter Pater en su famosa Conclusión a su primer libro *Estudios en la Historia del Renacimiento* publicado en 1873 expresa teóricamente su propuesta de un arte por el arte. Pater afirma que la más noble meta en la vida es la de acumular la mayor cantidad de experiencias estéticas, justificando esto en la necesidad del hombre de aprovechar al máximo su tiempo vital que transcurre generalmente en el desconocimiento del

---

<sup>24</sup> Ibid, p.159.

sentimiento estético, en un estado de constante flujo tanto externo como interno de los objetos e impresiones que de ellos quedan en la mente.<sup>25</sup> El hecho de que Pater haya suprimido la Conclusión en posteriores publicaciones indica que tenía ciertos reparos moralistas con respecto a sus lectores, temiendo que tomen a la ligera su invitación a la actividad estética: “(...) si la experiencia en sí misma es el fin, no puede existir una experiencia completa en un mundo de artificio más allá de lo humano”.<sup>26</sup> Si bien su influencia probaría ser indispensable para los estetas que despreciaban todo contenido moral en el arte, *El Renacimiento* sería el último libro en el que Pater afirme este credo. En su siguiente gran obra, *Mario el Epicúreo*, Pater intenta explicar mejor sus ideas estéticas. Advierte sobre el peligro de solipsismo inherente al estado estético-contemplativo, y profundiza en la definición de experiencias y fines del vivir estético. El fin de una obra de arte, y de cualquier experiencia estética, es la de levantar al hombre de su común estado de vigilia para que así entienda el flujo constante de ideas e impresiones. A fin de cuentas la más marcada diferencia entre Pater y Ruskin está en la intención del artista. Ambos defienden la necesidad de una dimensión artística en el individuo, que lo llevará a un estado de comprensión de un ideal general que contiene a toda la humanidad. El Pater de *El Renacimiento* indica que este es un camino individual de quien percibe, y que esta búsqueda debe darse no por un mero estado de placer, sino por un enaltecimiento de las fibras humanas. Ruskin por otro lado habla de la responsabilidad del artista con respecto a quien percibe. Otra diferencia clara entre Pater y Ruskin es la dicotomía entre contenido y forma. Pater en primera instancia afirma la hegemonía de la forma por sobre el contenido, si bien luego aclara que la perfección de la forma está al servicio del contenido y de su correcta transmisión. Siguiendo la equivalencia platónica entre lo bueno y lo bello, para Pater así como para Ruskin, el gran arte es uno que transmite grandes sensaciones a quien lo observe, uno que contenga en sí, que conciba y que sintetice las grandes ideas de una época.<sup>27</sup>

Pater rehusó todo honor que se le confiriera como precursor del movimiento esteticista decadente de finales del siglo XIX. Otro que rehusó el título de nobleza decadentista fue Dante Gabriel Rossetti.

---

<sup>25</sup> Cfr. Pater, Walter, *The Renaissance*, <http://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm>, (27-04-2011).

<sup>26</sup> Buckley, Jerome, *The Victorian Temper*, op. cit., p.181.

<sup>27</sup> Cfr. Ibid, p.182.

## B. DANTE GABRIEL ROSSETTI

El siguiente giro en la discusión estética del periodo victoriano se dio dentro del denominado esteticismo. En sus inicios la Hermandad Preraphaelita era solo un grupo de jóvenes bohemios liderados por Dante Gabriel Rossetti, quienes se rebelaban formalmente en contra de los academicismos dogmáticos que imperaban desde el Renacimiento. Influenciado por los estudios de Ruskin, incursionaron en un estilo medieval, con mucha atención al detalle y una teoría de color y de composición en general que siempre estuviese ligada a una idea superior que trascendiese el estilo. Esto estaba en acuerdo con la idea de Ruskin del estilo como vehículo del contenido. Cuando Robert Buchanan, escritor escocés, dirigió en 1871 una injusta crítica hacia lo que él denominaba “la carnal escuela de poesía”, que comprendía entre otros a Rossetti y a Algernon Swinburne, las respuestas no se hicieron esperar. Si bien la poesía y los cuadros de Rossetti daban una indudable importancia al estilo, esto no era dirigido de ninguna manera a negar el valor del contenido, el cual era considerado por el preraphaelita como la parte más importante de una obra de arte.<sup>28</sup> Cuando la Hermandad Preraphaelita se volvió muy estetizada, la abandonó y asociado con el pintor y escritor William Morris, fundó el movimiento de diseño Arts and Crafts, el cual daba una gran importancia al ambiente creado por la decoración, y que llevaría la influencia ruskiniana hasta bien entrado el siglo XX.

Con Rossetti vemos como dentro de la discusión del arte por el arte se abre un espacio para las ideas morales de Ruskin. La discusión se fragmenta entre quienes hablan del estilo por el estilo, el valor único de la forma en sí, y otros que indican que el valor de la forma yace en su efectividad para transmitir la idea central de la obra de arte. Desde las implicaciones sociales del arte en Arnold, pasando por la personalidad moral del artista en Ruskin, la sed de sensaciones bellas y buenas de Pater, se llega a la rebelión del artista en contra del dogmatismo estético y de la supresión del espíritu a manos del cientificismo a ultranza y de un materialismo que a raíz del *laissez faire* del estado, ha negado al hombre aspectos de su vida indispensables para su perfeccionamiento.

---

<sup>28</sup> Cfr. Ibid, p.164.

### C. REACCIÓN AL CIENTIFICISMO

A partir de la década del setenta en el ámbito cultural se empezaba a ver con igual desconfianza las doctrinas de arte por el arte y su análoga en el ámbito científico. La rebelión avanzó desde la crítica hacia las condiciones miserables de los trabajadores industriales a principios de la era victoriana, hacia el vacío espiritual del positivismo comteano, institucionalizado en la Iglesia de la Humanidad e introducido en Inglaterra por Frederic Harrison. Críticos del método científico, como proveedor de los beneficios espirituales de la religión, se volcaron hacia el dogmatismo religioso, como Hutton, otros más imparciales intentaron crear una síntesis entre ambos, otros simplemente negaron cualquier tipo de verdad última en la ciencia y dedicaban prosas satíricas a denunciar las incongruencias de las posiciones opuestas, siendo Mallock y Oliphant destacados en este ámbito. Otros adoptaron el idealismo hegeliano, como T.H. Green, mas este nunca llegó a trascender en sus afanes de popularizar la metafísica espiritual, debido a la falta de tolerancia inglesa por la oscuridad del lenguaje.<sup>29</sup>

El último nombre que trataré en esta exposición sobre el entorno cultural de Óscar Wilde será el de James Abbott McNeill Whistler, el único artista hasta ahora mencionado que abogó abiertamente por la doctrina del arte por el arte.

### D. JAMES ABBOTT MCNEILL WHISTLER

Whistler fue un pintor estadounidense que vivió la mayor parte de su vida en Inglaterra. Había empezado por pintar a la manera realista cuya técnica había adquirido en sus primeros estudios artísticos en Francia, luego pasando por un periodo de impresionismo, para al fin terminar con su estilo propio, definido por una paleta limitada y una levisima “bruma” que cubre todos sus cuadros, y una confrontación de los objetos como masas de color. Aseguraba que el arte era exclusivamente la producción del artista profesional. Cuando se le preguntó por qué cobraba 200 libras por un cuadros que pintó en dos días, el respondió: “(...) las pido por el conocimiento que he obtenido a través del trabajo de toda mi vida.”<sup>30</sup> Whistler buscaba más el reconocimiento de sus colegas artistas que del público en general, condición que separaba completamente al artista de su

---

<sup>29</sup> Cfr. Ibid, p.199.

<sup>30</sup> Landry, Erin, *Whistler vs. Ruskin*, <http://www.loyno.edu/~history/journal/Landry.htm>, (02-05-2011).

responsabilidad con la sociedad. Sus abstracciones monocromáticas carentes de temática detienen el flujo del tiempo, eliminan el movimiento del arte y la influencia en él de todo rastro humano. Así como no pedía nada de la sociedad el artista, la sociedad no debería pedir nada del artista. Whistler pedía para el arte lo que las ciencias ya habían obtenido a fuerza de especialización, academicismo y rigor de estudio, su elevación a una esfera que lo separaba de toda interdependencia con el común de las personas, mediante un lenguaje que hacía poco caso a la comunicación vital de ideas morales.<sup>31</sup>

La amoralidad con la que Whistler se aproximó al arte por el arte en la pintura no se traducía bien al arte escrito; los poetas encontraban difícil de separar el lenguaje de su contenido moral, y al menos en esta rama del arte, quedó truncada la relación entre el arte por el arte y la literatura. Sin embargo, ciertos presupuestos permanecieron y marcaron de manera profunda e irreparable la concepción de arte, que iría evolucionando a principios del siglo XX para dar paso a las vanguardias europeas. La autarquía del artista, su concepción del arte como conjunto de materias muy específicas y la falta de vinculación con la sociedad a nivel moral y de apreciación, siguen siendo hasta ahora y lo fueron durante todo el siglo XX presupuestos de sus corrientes artísticas más significativas.

Con Whistler termina la exposición sobre el entorno artístico de la época victoriana. Algunos nombres menores fueron obviados debido a su carácter más accidental que necesario en el desarrollo de las discusiones antes mencionadas y en su mayoría son desviaciones ligeras del pensamiento de los nombres aquí detallados.

---

<sup>31</sup> Cfr. Buckley, Jerome, *The Victorian Temper*, op. cit., p.223.

## 2. WILDE Y SU ÉPOCA

### 2.1 BREVE BIOGRAFÍA DE ÓSCAR WILDE

Óscar Wilde nació el 16 de octubre de 1854. Su padre fue el célebre otopftalmólogo Sir William Wilde y su madre, Jane Elgee, fue poetisa. Aprendió alemán y francés en sus primeros años y fue educado en casa hasta los nueve. A los 17 fue becado para estudiar en la Trinity College de Dublín, donde estudió literatura griega y fue el estudiante predilecto de J.P. Mahaffy, un gran conocedor de los temas clásicos, y un hombre bastante talentoso en varias materias, desde el cricket profesional, hasta la filosofía kantiana; este hombre influyó mucho en el joven Wilde. En su primer año en Trinity fue el primero en su clase, en el segundo año ganó una beca y en su tercero y último año obtuvo la medalla de oro Berkeley. Aplicó a una beca para Oxford y la obtuvo sin problemas. Se interesó mucho por la Religión Católica, se entrevistó con el papa Pío IX. Él era protestante, y estando en riesgo de ser desheredado, desistió en último momento a ser bautizado. En Oxford, Wilde obtuvo la fama de esteta que lo acompañaría desde entonces. Su cuarto estaba elegantemente decorado, y su vestimenta pomposa y el pelo largo, le hizo ganar la fama de decadentista, aunque de vez en cuando boxeaba. También en Oxford conoció a sus dos más grandes influencias en el ámbito de lo estético-teórico, John Ruskin y Walter Pater. Cabe mencionar que dentro del currículum oxoniense llamado Greats o “clásicos”, los estudios versan sobre literatura y filosofía griega y romana, además de cursos sobre varias materias incluyendo filosofía general, por lo cual no extraña ver en los cuadernos de Wilde en Oxford, publicados en 1989 por Smith y Helfman, y mencionados por Prewitt Brown en su *Cosmopolitan Criticism*, importantes anotaciones sobre la

filosofía moral de Kant, y sobre la filosofía de la historia de Hegel, que luego influirían en su teoría estética sobre el arte y la vida.<sup>32</sup>

En 1878 y después de ganar el premio Newdigate por su poema *Ravenna*, Wilde se graduó como mejor estudiante en las dos carreras que hubo de tomar, algo sumamente raro en Oxford. De Oxford volvió a Dublín por un tiempo, para luego establecerse en Londres. Ahí vivió durante cuatro años, en los cuales publicaría un volumen de verso titulado *Poemas*. En 1882 parte en una gira por Estado Unidos, dando conferencias sobre estética a lo largo del país. Ahí conoce al poeta Walt Whitman, a quien admiraba mucho. Esta gira dura un año, vive unos meses de 1883 en París, donde escribe *La Duquesa de Padua*, su segunda obra de teatro después de *Vera, o los nihilistas* escrita en 1880.

En 1884 vuelve a Londres en donde se casa con Constance Lloyd, hija de un abogado adinerado, con quien tendrá dos hijos, Cyril y Vyvyan. En esta época conocerá a Robert Ross, quien permanecerá a su lado durante el resto de su corta vida, y será nombrado por Wilde como su ejecutor literario después de su muerte. Durante estos años, es decir, entre 1887 y 1889, Wilde se dedica exclusivamente al periodismo, dirigiendo una revista y aportando en varias otras. El año 1891 sería el más productivo de su carrera: publicó su única novela *El Retrato de Dorian Gray*, presentó la colección de cuentos *El Crimen de Lord Arthur Savile*, además de publicar, revisados, sus ensayos críticos bajo el nombre de *Intenciones*, y *El alma del hombre bajo el Socialismo* por separado. En octubre escribe *Salomé* en París, y a finales de año *El abanico de Lady Windermere*, obra que se presenta en el St. James de Londres a comienzos de 1892. 1891 también es el año en el que conoce a Lord Alfred Douglas.

El periodo de cuatro años que dura su escalada al éxito como uno de los más importantes dramaturgos ingleses comprende también el periodo de su relación con Bosie, como llamaban sus allegados a Lord Alfred Douglas. A *El abanico de Lady Windermere* le siguen *Una mujer sin importancia* en 1893 y *Un marido ideal* en 1894.

En 1895 a causa de un arrebató y yendo en contra de todos los consejos de sus amigos, Wilde hizo caso a Lord Alfred Douglas e hizo arrestar al padre de éste, el Marqués de Queensberry, bajo una demanda por difamación, cuando este entregó una carta de presentación suya con la palabras: “Para Óscar Wilde, que se hace el somdomita” [sic].<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Cfr. Prewitt Brown, Julia, *Cosmopolitan Criticism*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999, pp. 33, 53.

<sup>33</sup> Raby, Peter (ed.), *The Cambridge Companion to Óscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p.200.

Al demandar por difamación al Marqués, este tendría que ofrecer evidencia de su acusación, y Wilde tendría que defender su demanda. Aquí es cuando el error de Wilde se vuelve evidente y es que el autor no podía defenderse ante la acusación de sodomita. El equipo legal del Marqués de Queensberry tenía varios prostitutas londinenses que estaban dispuestos a declarar en contra de Wilde, por lo que cuando este levantó los cargos en contra del Marqués, pero el daño ya estaba hecho. La defensa del Marqués había ofrecido ya los testigos y la corte prosiguió a enjuiciar a Wilde por sodomía y por ultraje a la moral pública, que era un término legal para cualquier actividad homosexual aparte de sodomía. La imagen de Wilde se fue deteriorando lentamente, los medios amarillistas aprovecharon al máximo la caída del autor, y este no pudo hacer más que defenderse de cualquier manera, mientras los escándalos lo iban hundiendo cada vez más. Al retirar los cargos contra Queensberry tuvo que pagar los gastos legales de este y los administrativos de la corte, además de los suyos por lo que el estado allanó su casa, se subastaron sus pertenencias y Wilde se declaró en bancarrota.

Los juicios de Wilde se volvieron célebres. El esteta se planteó una defensa estética, la cual no terminó de convencer al jurado el cual no emitió juicio. Se pasó a un segundo juicio, Wilde perdió y fue condenado a dos años de trabajos forzados. En la cárcel sufrió una caída en la que se reventó el tímpano; su muerte sería causada por posteriores complicaciones de este episodio. Mientras estaba dentro escribió *De profundis*, carta dirigida a Lord Alfred Douglas en la cual le expone la responsabilidad de ambos en la caída del autor. Al salir de prisión en 1897 sus salud se encontraba deteriorada y su ánimo ya no era el mismo. Se exilio en Francia donde vivió durante sus tres últimos años de vida. Se encontró con Alfred Douglas una vez más pero su separación fue obligada debido a las amenazas de las familias de ambos de cortar sus fondos. Sus últimos días los pasó entre el delirio y la conciencia. Óscar Wilde murió el 30 de noviembre de 1900 de meningitis cerebral, en parte causada por la caída que sufriera años atrás en prisión.

## 2.2 ANTECEDENTES INMEDIATOS DE LAS POSTURAS POLÍTICAS DE WILDE

Según Julia Prewitt Brown, para entender el carácter individualista del pensamiento político de *El alma del hombre bajo el socialismo* tenemos que adentrarnos en la filosofía de la libertad de John Stuart Mill.<sup>34</sup> Luego trataremos las influencias políticas de Óscar Wilde dentro de su contexto cultural, tomando en cuenta a George Bernard Shaw y sus conferencias sobre socialismo y a William Morris con la suya, titulada *Arte y socialismo*, siendo estas la base, más que ningún otra, de las concepciones socialistas contenidas en el ensayo. Ambas conferencias fueron dictadas bajo el auspicio de la Sociedad Fabiana y del movimiento Arts and Crafts respectivamente, entre el año 1888 y 1890.

### 2.2.1 EL CONCEPTO DE LIBERTAD EN JOHN STUART MILL

En su ensayo *Sobre la libertad* Mill se propone “(...) examinar la naturaleza y los límites del poder que la sociedad puede legítimamente ejercer sobre el individuo y razonablemente concluye que la sociedad puede ejercer control sobre el individuo únicamente para proteger a esta sociedad”.<sup>35</sup> El individuo, hablando del humano racional y autosuficiente, es soberano de su cuerpo y su mente. Mill extiende en su ensayo una modesta descripción de cuáles serían los puntos grises en los que la libertad del individuo sea causas de malestar para la sociedad y las considera bajo la jurisdicción de dicha sociedad. Sin embargo afirma dos derechos inalienables del hombre: el primero es el de la completa libertad de pensamiento y discusión dentro del respectivo contexto político y el segundo el del desarrollo libre de la individualidad de cualquier manera en la que ella busque desarrollarse. La primera se refiere al orden político en el que la represión viene del poder eclesiástico y estatal mientras que, la segunda, al control que la sociedad ejerce sobre el individuo y que con el que busca sofocarlo hacia la conformidad. Mill no distancia a ambos ejercicios de control ya que entiende que las libertades políticas y sociales dependen

---

<sup>34</sup> Cfr. Prewitt Brown, Julia, *Cosmopolitan Criticism*, op. cit., p.30.

<sup>35</sup> Radcliff, Peter (ed.), *Limits of Liberty*, Belmont, Wadsworth, 1966, p.7.

unas de otras y forman parte de un concepto universal de libertad, el cual supone defender en su generalidad.<sup>36</sup>

Para Mill la libertad no se basa en un derecho natural ni divino: la libertad humana se debe basar en la utilidad de ésta para el mejoramiento de la sociedad. Una sociedad en la que las libertades individuales son respetadas tiene mejores posibilidades de establecer un bienestar general, lo cual es un fin deseable para Mill. El problema de esto surge cuando la sociedad, al determinar que es bueno para todos, es decir para la mayoría, se vuelve ella misma opresora de las libertades individuales. El individuo será libre cuando, aún en las esferas de lo social, sus actitudes y decisiones sean tomadas sin ningún tipo de coerción.

Mill dentro de su contexto histórico se encontraba alineado con el partido Liberal Inglés, considerado de centro-izquierda, siendo el partido Conservador el más asociado con ideas de derecha. Sin embargo los conceptos de izquierda y derecha en el periodo victoriano eran tratados de diferente manera que en el resto de Europa. Debido al carácter evolutivo más que revolucionario de las políticas inglesas, a lo largo del siglo XIX tanto conservadores como liberales concedieron importancia a las peticiones de las clases obreras, por motivos de estabilidad económica y de control social. Tomando en cuenta que los partidos de izquierda no se harían presentes en el escenario político británico hasta finales de siglo, las únicas garantías legales por los derechos obreros venían de liberales y de conservadores. Así vemos como Mill, un liberal, estaba en cierto modo en contra del capitalismo inglés, por las políticas de *laissez-faire* del gobierno, y en su ensayo *Capítulos sobre Socialismo* afirma que las teorías socialistas, tanto utópicas como científicas, deben ser tomadas en cuenta como una fuente de nuevas ideas y de nuevas voces dentro del discurso político.<sup>37</sup> Mill abogaba por una completa libertad de expresión indicando que cuando un individuo expresa una opinión propia abiertamente, tiene la posibilidad de afirmar o de reevaluar sus creencias y sus actitudes, mientras que si el hombre es reprimido en su expresión, puede esto crear un resentimiento social, o simplemente la perpetuación de formas de pensar estancadas, sin prospecto para evolucionar.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Cfr. Ibid, pp. 7-8.

<sup>37</sup> Cfr Mill, John Stuart, *Chapter on Socialism*, <http://www.laits.utexas.edu/poltheory/jsmill/cos/cos.c01.html>, (14-05-2011).

<sup>38</sup> Cfr. Radcliff, Peter (ed.), *Limits of Liberty*, Belmont, Wadsworth, 1966, p.11.

## 2.2.2 ARTE Y SOCIALISMO EN WILLIAM MORRIS

Hacia un fin similar estaban enfocados los ensayos tanto de Shaw como de Morris. Ambos socialistas declarados, Morris estuvo asociado con la hermandad Prerrafaelita, y con dos de sus miembros, Rossetti y Edward Burne-Jones, pasaría luego a formar el movimiento Arts and Crafts, cuya influencia en el diseño arquitectónico y de interiores dejaría su marca hasta entrado el siglo XX. Sus inclinaciones socialistas en cierto modo lo separan de su generación artística. Morris fue miembro fundador Liga Socialista, después de un sisma con la Federación Democrática, la cual fue el primer órgano político parlamentario del movimiento socialista inglés. Su inclinación antiparlamentaria y socialista en un principio fue apoyada por Friedrich Engels y por Eleanor Marx pero para 1884 los anarquista radicales habían tomado el control de la organización y entonces Morris se separó del movimiento. Bernard Shaw, de una generación posterior a la de Morris, era un prolífico dramaturgo que se ganaba la vida escribiendo críticas literarias y que en su tiempo libre se dedicaba a esparcir en las esquinas de Londres teorías socialistas a los obreros. Escribió varios ensayos y entregó muchos discursos para la Sociedad Fabiana. A diferencia de Morris, Shaw sí abogaba por un cambio gradual, social y parlamentario hacia el socialismo. En su ensayo sobre Ibsen, Shaw muestra algunos temas que luego aparecerán dentro del ensayo de Wilde, incluyendo la confrontación entre el artista y el público, la extraña tendencia del humano a proseguir con crueldad en contra de otro basándose en un código moral o legal y el valor de la desobediencia, de la diferencia de pensamiento y de la rebelión dentro de la evolución social. Todos éstos, a excepción de la relación entre el público y el artista, son temas menores dentro del ensayo de Wilde, que serán tratados en el siguiente capítulo. Por ahora me limitaré al ensayo de Morris para definir ciertos aspectos básicos de los conceptos políticos que luego aparecerán en *El alma del hombre*, incluyendo, cuando considere pertinente, contenidos del libro *El Hombre Rebelde* de Albert Camus, para agregar profundidad filosófica a la discusión, que el autor inglés, en su intención de claridad didáctica, carece.

El ensayo de Morris, titulado simplemente *Arte y Socialismo*, fue entregado por primera vez en 1884, y contenido en este ensayo están varios temas tratados por Wilde en *El alma del hombre*. Entre ellos se encuentran la relación entre arte y socialismo, la relación entre arte y comercio, la dicotomía entre arte y labor, y el incorrecto enfoque sobre el uso de la tecnología. Estos temas también son compartidos con el ensayo de

Walter Crane, llamado *El prospecto del arte bajo el socialismo* que fue presentado en una conferencia en la que Wilde estuvo presente en 1888. Este vínculo entre los tres autores y sus sucesivos ensayos conteniendo el mismo tema es analizado por Kristian Williams en su ensayo *Las raíces del alma socialista de Wilde*.<sup>39</sup>

Para Morris, el arte ha sido desvinculado de la gente trabajadora por las condiciones en que su labor los sitúa como seres humanos. Esto ha causado que el arte se vuelva una comodidad, en vez de un atributo natural de cada individuo; ya ni siquiera es una opción. Las máquinas que uno supone liberarían al hombre de cierta carga laboral han sido en cambio usadas para esclavizarlo aun más. Morris critica que la remuneración material, la única válida bajo el sistema de comercio, es totalmente desproporcional a la falta de ventajas que el trabajo demanda. Así el sistema de comercio ha retirado todo valor vital al individuo, convenciéndolo de ser un objeto para el trabajo, prometiendo un bienestar económico que nunca llegará, y negándole la verdad de esto mediante su deshumanización, lo cual, según Camus sucederá también con el proletariado dentro de la Rusia comunista.<sup>40</sup> Morris plantea una máxima que según él, cambiara las relaciones humanas basadas en el comercio, por otras que no niegan el sistema, solo lo regulan. Dice: “Es justo y necesario que toda persona tenga un trabajo que hacer, que valga la pena ser realizado, que sea agradable para la persona, y que sea de una calidad que no cause ni extreme cansancio, ni extrema ansiedad.”<sup>41</sup>

El producto del trabajo, aun ahora, no tiene un destinatario fijo, ni un uso real, ni un valor para quien lo compra y sin embargo su producción demanda la labor inhumana de millones de trabajadores. Lo mismo sucede, dice Morris, con los objetos de lujo, que solo sirven para avivar la vanidad de quien los compra, y ha suplantado al arte como categoría de lo estéticamente bello. El lujo se produce en masa por gente que nunca gozará de su banalidad, el arte es un lujo más, con distinta forma de producción, y sin embargo, el artista se ve en las mismas condiciones del trabajador. El arte no puede ser un lujo, no puede ser moda. Ambos son muestras de la corrupción del sistema de comercio, de las clases pudientes. Morris afirma que si los adinerados no se deshacen de ellos, entonces esa corrupción seguirá “(...) cavando un hueco de perdición para la sociedad, desde el cual sin duda habrá un renacer del hombre, pero de seguro desde el terror, la violencia, y la

---

<sup>39</sup> Williams, Kristian, *The Roots of Wilde's Socialist Soul*, <http://www.oscholars.com/TO/Specials/Soul/Soul-Williams.htm>, (16-05-2011).

<sup>40</sup> Cfr. Camus, Albert, *El hombre rebelde*, 2008, *op. cit.* p. 282.

<sup>41</sup> Morris, William, *Art and Socialism*, <http://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/as/as.htm>, (16-05-2011).

miseria.”<sup>42</sup> Aquí Morris se adelanta por varias décadas a la advertencia que hizo Walter Benjamin, sobre los peligros del arte por el arte y de su relación con el fascismo. Morris, al igual que Benjamin, afirma que existe un alma dentro de una obra de arte que la producción mecánica carece, y es lo que hace a una obra de arte venerable a pesar del paso del tiempo. Esta alma, según Morris es el pensamiento humano, mientras que para Benjamin, es lo que él llama el aura, que se pierde a través de la reproducción mecánica. Morris afirma que ésta es la forma de diferenciar entre arte verdadero y moda o lujo, pero no realiza el salto dialéctico de Benjamin y se queda en su exposición del socialismo y el arte cuando afirma que al comprar objetos de lujo o de moda, uno es cómplice de un productor que, a expensas de las vidas de los trabajadores, realiza objetos innecesarios e inútiles, los cuales luego se verá forzado a comprar, por el valor de su tiempo y esfuerzo. Así es como la corrupción del sistema de comercio lleva a la desintegración de la sociedad. Cuando Morris se pregunta cómo cambiar este sistema creado por el hombre, su respuesta es simple, parece que “(...) el comercio no fue hecho para el hombre sino que el hombre fue hecho para el comercio”.<sup>43</sup>

Morris avanza sobre sus afirmaciones, primero explica los beneficios del trabajo que vale la pena ser realizado, ahora expone por qué el trabajo debe ser placentero para quien lo realice. La labor del comerciante no viene de un placer por el trabajo, viene por el afán de amasar más fortuna, lo cual no trae más que penas para los que trabajan para él. La avaricia puede traer placer, pero es una corrupción que enferma a todo el que se encuentre bajo el poder de la persona que lo sufre. Morris pone el ejemplo de la construcción de las catedrales, afirmando con Ruskin, que estas son un ejemplo de la unificación de la sociedad en una labor placentera, que posee un fin que abarca a todo hombre que participa en su construcción.<sup>44</sup> Sin embargo ahora el hombre ha sacrificado su placer, su arte y su vida por el simple hecho de que exista una clase media que aprovecha su posición de educación, dinero y poder en general para privar a los trabajadores de estos mismo derechos. Tres siglos se necesitaron para que el humano se olvide de la importancia vital del arte en su vida. La luz del renacimiento, de la ilustración, solo dio poder monetario, cultura y libertad a unos pocos. Estos tres siglos, el XVI, el XVII y el XVIII, que según el consenso general, fueron de un crecimiento humano constante y general, para el hombre

---

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Cfr. Idem.

común sirvieron solo para la creación de conciencia de que su única libertad yace en aceptar lo que su patrón le quiera pagar.<sup>45</sup>

Por último Morris habla de que la calidad de labor requerida del hombre no debe degradarlo de ninguna forma. Ésta es la clave de su discurso. Hasta en el ámbito del arte, que según Bolívar Echeverría, en la actualidad es uno de los pocos ámbitos de producción en la que el valor de uso no está sujeto al vaivén de la oferta y la demanda<sup>46</sup>, el artista siempre está pendiente del valor de su obra, aunque no siempre termine limitando su arte al comercio. El hombre común está sujeto a una degradación que afecta todos los ámbitos de su vida, tanto el físico como el mental y el espiritual.

La tecnología lograda dentro del Imperio Británico a lo largo del siglo XIX, tanto en materia de producción como de transporte, fue usada como fuente de ingresos, abaratando la labor de los obreros, volviéndolos dispensables. En vez de ser usada para aliviar los trabajos más penosos, lo cual permitiría crear las condiciones para un mejoramiento general de la sociedad, llevó a adultos y a niños a trabajar en campos de extracción de carbón y a los hornos metalúrgicos.

El mejoramiento general de la sociedad antes mencionado, en Morris solo significa la identificación del hombre con el artista, y el primer paso para llegar a ese mejoramiento, la razón por la cual Morris escribe su ensayo, es el descontento general hacia la revolución social.

Morris señala la necesidad de suplir tres necesidades básicas para la labor del hombre: trabajo honorable y apropiado, un lugar de trabajo y vivienda agradable, y tiempo de descanso para sí. Estas condiciones sin embargo no se pueden cumplir bajo el sistema de comercio, que el autor llama Guerra Comercial. La única solución para esto es, según Morris, la realización del Socialismo en el mundo.<sup>47</sup>

El ensayo concluye con una exhortación por parte del autor para que las personas leyéndolo se unan a la causa socialista, y de manera voluntaria “abandonen” su clase social alta,<sup>48</sup> seguro de que esto significa una especie de martirio pero siendo ésta la única forma de lograr un cambio.

La influencia de Morris sobre las ideas socialistas de Wilde es clara después del análisis del ensayo *Arte y Socialismo* pero se resume directamente en una cita que Julia

---

<sup>45</sup> Cfr. Idem.

<sup>46</sup> Cfr. Echeverría, Bolívar, Estudio Introductorio a *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Mecánica*, Quito, Rayuela Editores, 2010, p.13.

<sup>47</sup> Cfr. Morris, William, *Art and Socialism*, op. cit., (16-05-2011).

<sup>48</sup> Cfr. Ibid

Prewitt Brown rescata de las *Misceláneas* de Wilde, cuando este recuerda haber escuchado de Morris lo siguiente: “He tratado de hacer de cada uno de mis trabajadores un artista, y por artista me refiero a hombre”.<sup>49</sup> Esta frase resume la intención política y estética de Morris, y en un sentido menos ideológico, la de Wilde cuando escribe *El alma del hombre bajo el socialismo*.

## 2.3 ANTECEDENTES INMEDIATOS DE LAS POSTURAS ESTÉTICAS DE WILDE

En 1874 Óscar Wilde llegó a Oxford para cursar Clásicos y recibió clases tanto con Ruskin como con Pater. Ambos ejercieron una gran influencia sobre Wilde, aunque ambos tenían teorías estéticas diferentes, como ya vimos en el capítulo primero. La influencia inmediata de ambos en Wilde se refiere a la directa exposición del autor a las obras y a las palabras de sus maestros, aunque no descarta la importante influencia que tuvieron otros estetas, poetas y artistas sobre su teoría estética.

Es curioso observar como en muchos estudios que sobre Wilde he tenido la oportunidad de leer, la influencia de ideas estéticas casi siempre proviene de Pater. Wilde es visto como el continuador de las propuestas de Pater con respecto al propósito de la belleza, y un fiel discípulo de las ideas expuestas por el profesor en la Conclusión de su obra *El Renacimiento*. Algo más cercano a la realidad está en exponer cómo los planteamientos tanto de Pater como de Ruskin fueron absorbidos por Wilde y procesados de igual forma en un intento de síntesis entre la oposición, presente a lo largo de la teorización estética del periodo victoriano, entre lo estético y lo ético. A continuación procederé a exponer ciertos conceptos importantes de ambos pensadores que a su vez están presentes en la obra de Wilde, para luego proceder a la descripción de los resultados de dicha síntesis en el capítulo siguiente.

Ya se habló de lo básico de las teorías de Pater y Ruskin. El primero, un esteta inseguro de sus doctrinas, el otro, un moralista con afanes estéticos. Ambos, como ya mencione, dentro de una línea similar de pensamiento sobre la moral y lo estético, fueron

---

<sup>49</sup> Prewitt Brown, Julia, *Cosmopolitan Criticism*, op. cit., p.18.

los que desencadenaron ciertas curiosidades en su alumno, que luego jugarían papel importante en la síntesis entre la vida y la belleza.

Prewitt Brown menciona como la personalidad de Pater no atrajo nunca al joven Wilde.<sup>50</sup> Era extremadamente tímido, y celoso de una homosexualidad que nunca hizo pública. El punto de contacto teórico más evidente entre ambos es la afirmación de Wilde de que *El Renacimiento* era su libro de cabecera, según Ellmann, su más informado biógrafo se lo sabía de memoria casi en su totalidad<sup>51</sup>, aunque siempre mantuvo reparos a la teoría del goce estético como la única finalidad en la vida. Pater terminaría por rendir este punto de vista, acercándose más a Ruskin y alejándose de las propuestas estéticas provenientes de Francia, ejemplificadas en el esteticismo de Theophile Gautier.

La gran influencia de Pater para Wilde vendría en la mencionada separación victoriana entre lo ético y lo estético, que observamos desde Carlyle en la diferenciación entre lo mecánico y lo dinámico, y se muestra también en Arnold entre el helenismo y el hebraísmo, y en Mill entre lo interno estético y emocional y lo externo político y moral.<sup>52</sup> Sin bien en Wilde se muestran estas posiciones de sus predecesores, la forma más directa de entenderlo está en la polaridad entre la teología del arte de Ruskin y la teología de los sentidos pagana de Pater.<sup>53</sup> Wilde menciona en *El alma del hombre* que el arte gótico, valorado como el ejemplo de arte moral por Ruskin, está basado en el principio de la realización de la persona mediante el dolor. La apoteosis del dolor en la época medieval es lo que separó a Wilde de la moral estética de Ruskin, e hizo que se concentre en la sociedad actual, la cual, ya olvidado el dolor del rigor cristiano, puede lograr un estado de realización sin dolor ni sometimiento.<sup>54</sup> Y en esto consiste la supuesta alienación de Wilde, que no comparte relación con el esteticismo del “arte por el arte”; el único motivo por el cual el artista debe alejarse de la sociedad no es el de escapar de ella en el sentido decadentista o prerrafaelita, si no para observarla desde una perspectiva ventajosa, para así proceder a modificarla. Ruskin y Pater se encuentran en Wilde. La percepción ya no se limita al goce estético, si no a la construcción del individuo y de la sociedad.

Es importante notar que la recurrente percepción de Wilde como un esteta y un decadentista viene de la errada interpretación de su crítica a la moralización del arte. Aparentemente contradiciéndose a sí mismo, lo que hace es mostrar la falacia de intentar

---

<sup>50</sup> Cfr. Ibid. p.9.

<sup>51</sup> Cfr. Ellmann, Richard, *Cuatro Dublineses*, Barcelona, Tusquets, 1990, p.33.

<sup>52</sup> Cfr. Prewitt Brown, Julia, *Cosmopolitan Criticism*, op. cit., pp. 36-37.

<sup>53</sup> Cfr. Ibid.

<sup>54</sup> Cfr. Wilde, Óscar, *The Complete Works of Óscar Wilde*, Londres, Harper Perennial, 2008, p.1102.

apreciar una obra de arte por su contenido moral evidente. Para Wilde, como para Ruskin hasta cierto punto, la percepción del grado de perfección de una obra es limitada por la perfección de quien percibe, así como el grado de perfección logrado en una obra de arte depende del grado de perfeccionamiento del artista. Para Ruskin esto significaba que el artista tenía que regirse a una moralidad en cierta forma cristiana, por el contrario, para Wilde significa una afirmación de la individualidad del artista para tratar con sistemas morales y estéticos pasados y definidos.

Otra influencia importante sobre la estética de Oscar Wilde fue el dandismo. Desarrollado por artistas y aristócratas a lo largo del siglo XIX en distintas partes de Europa, Charles Baudelaire fue su máximo exponente. Esta actitud estética frente a la vida se engendró como una respuesta a la paulatina desaparición de la aristocracia, siendo esta el ideal de refinamiento y buen gusto, así como la creciente democratización de la política y la migración de los campesinos a las grandes ciudades. Otra causa, identificada por Zachary Simpson en su ensayo *Life as Art From Nietzsche to Foucault*, fue la secularización de la vida europea en el siglo XIX, la cual creó una carencia espiritual que debía ser suplida con esteticismo, cuya naturaleza debiese abarcar todas las facetas de la vida de quien decida seguirlo. Al escribir sobre Baudelaire, Camus habla así del dandi: “Desde el romanticismo en adelante, la tarea del artista no será solamente la de crear mundos, ni la de exaltar la belleza por sí misma, sino también la de definir una actitud. Así el artista se convierte en un modelo, y se ofrece a sí mismo como ejemplo: el arte es su ética”.<sup>55</sup>

Si bien es cierto que Wilde posee muchas de las características vitales e intelectuales de un dandi, su concepción de la vida como obra de arte va más allá de la intención elitista del dandismo. Su motivo no es el de aislarse en respuesta a un mundo hostil, sino de abrirse a sus posibilidades. Wilde vino a ser una respuesta positiva a la negativa del dandismo ante los cambios sociales antes mencionados. Creía en la capacidad humana del perfeccionamiento, al igual que el dandi, pero desconfiaba de la palabra *perfección* lo suficiente como para aceptar la necesidad de una autocrítica constante que marque el compás de dicho perfeccionamiento.

---

<sup>55</sup> Simpson, Zachary, *Life As Art From Nietzsche to Foucault*, 2009, p. 411.

### 3. TEORÍA ESTÉTICA-POLÍTICA DE ÓSCAR WILDE

#### 3.1 RELACIÓN ENTRE ESTÉTICA Y ÉTICA

Al hablar de la postura estético-política de Óscar Wilde debemos entender primero la relación que existe entre estética y ética, para luego pasar a las posturas políticas de *El alma del hombre bajo el socialismo*. Para este segundo paso, es necesario el definir lo que Wilde llama criticismo cosmopolita, el cual será descrito también en este capítulo. Como se menciona ya en la introducción, se utilizará a Albert Camus como referente filosófico para profundizar un poco más en las ideas de Wilde, debido a las similitudes que existen entre las intenciones de ambos autores de aportar una dimensión estética al comportamiento humano.

Camus nos habla en su *El mito de Sísifo* del choque que existe entre las expectativas del humano y la realidad del mundo. Mientras que aquél busca unidad y sentido, el mundo le ofrece una respuesta irracional y totalizante: de esta relación se genera el *absurdo*. Camus entiende que esta hostilidad causa en el humano, o su entrega absoluta al absurdo, o el suicidio, y expone varias formas en la que ambas posibilidades pueden llegar a darse. También nos explica que existe una tercera opción, la de resistirse ante el absurdo, que implica el vivir en la contradicción de aceptar al absurdo resistiéndose a él. Pasando a *El hombre rebelde*, Camus profundiza sobre lo que significa, en el mundo actual, el ser un hombre absurdo, es decir, que vive la antes mencionada contradicción. Ahora el *hombre absurdo* se convierte en el *hombre rebelde*. El hombre rebelde es un individuo que se encuentra frente al absurdo en sus encarnaciones históricas, el poder y la hostilidad irracional de estructuras políticas y sociales que esclavizan al humano, y acepta

el vivir (la otra opción siendo el suicidio, en sus múltiples formas) dentro de ellas, resistiéndose.

Para Camus, el resistirse puede tener dos acepciones, la rebelión o la revolución. La revolución es negativa ya que niega las formas de opresión anteriores. Es totalizadora en tanto que plantea al humano en su totalidad como un objeto histórico. Así la destrucción de los sistemas de opresión del pasado se carga sobre la espalda de miles de individuos humanos, con el solo propósito de crear un sistema opresivo nuevo, basándose en la promesa de un futuro que nunca llegará. La rebelión, por otro lado, es unificadora, ya que acepta la realidad histórica pasada y la presente y se permite sobre ambas crear una realidad distinta, basándose en el perfeccionamiento individual.

Aquí situamos al individuo wildeano, dentro de este contexto de enfrentamiento con el orden social y un mundo natural hostiles, pero con la intención de perfeccionarse de una forma adecuada a su situación.

Para exponer la relación entre estética y ética en Wilde vale empezar con una cita del ensayo *El crítico como artista*:

“El ser bueno, de acuerdo con el vulgar estándar de bondad, es obviamente fácil. Solo requiere de una cierta cantidad de terror sórdido, una cierta falta de pensamiento imaginativo, y cierta pasión baja por el respeto de las clases medias. La estética es más alta que la ética. Pertenece a una esfera más espiritual. (...) La estética es a la ética en la esfera de la civilización consciente, lo que en la esfera del mundo exterior la selección sexual es a la selección natural. La ética, como la selección natural, hace posible la existencia. La estética, como la selección sexual, hace de la vida algo bello y maravilloso; la llena con nuevas formas, le da progreso, variedad y cambio.”<sup>56</sup>

Esta relación se muestra en cierto modo jerarquizada a favor de lo estético, y sin embargo también muestra el carácter necesario de la ética para la existencia humana. La primacía de la estética viene de su poder de generar cambio en esa “vulgar” existencia exclusivamente moral. Aquí hay una separación de Pater en el sentido en el que sube las categorías de la estética de meras expresiones vitales y sensaciones del humano, a un nivel

---

<sup>56</sup> Wilde, Óscar, *The Complete Works of Óscar Wilde*, op. cit., pp. 1057-58.

espiritual, de perfeccionamiento de un ser ya de por sí moral. Al aceptar que históricamente la época medieval era una de perfeccionamiento a través del dolor, Wilde rompe a su vez con la moralidad cristiana de Ruskin sin caer en el sensualismo de Pater. El progreso del nivel espiritual en el individuo depende de una acción interior a la que Wilde se refiere como el *criticismo*, una categoría muy importante dentro de la estética wildeana. Camus habla del pensamiento moderado, el cual es un imperativo del individuo tanto al resistirse al absurdo, que viene de su conciencia de que el mundo es irracional y hostil, como del rebelarse ante la injusticia de un orden histórico, social y económico opresivo. Esta *lucidez* mantiene al individuo entre la resignación al sistema y el nihilismo, consciente de sus propios límites dentro de la contradicción. Wilde, al igual que Camus, afirma que el examen constante de nuestras actitudes es necesario para mantener el equilibrio entre los extremos del comportamiento humano.

El criticismo es una actividad subjetiva que permite el perfeccionamiento individual estético, sin caer en el retroceso de la actitud decadente, trascendiendo las cuestiones morales generales, como la ética humanitaria idealista o las morales religiosas. Ésta es la base del individualismo de Wilde. Lo que hace que el criticismo estético vital se vuelva ético en el sentido externo es el adjetivo de “cosmopolita”. Las morales idealistas limitan al humano generalizándolo, mientras que la autocrítica limita los actos del individuo al individuo mismo, haciéndolo consciente de, y otorgándole un real sentido de humanidad, al resto de individuos. Si el espíritu estético es lo que realiza al individuo, entonces la apreciación exclusivamente estética y sin prejuicios de otra cultura o individuo nos permitirá entenderlos de una manera más profunda. Este es el presupuesto cosmopolita de Wilde, y su fin, el de que mediante un proceso intelectual del individuo, este entienda que es parte de la especie humana total, y que cada expresión cultural tiene una dignidad inherente porque es expresión del espíritu de esa cultura. En la actitud estética y rebelde de Camus, el individuo es solidario ya que éste es consciente de que la opresión no solo lo afecta a él, y que la liberación de dicha opresión si bien es un camino individual, se debe realizar con la ayuda y por el beneficio del resto.

Es importante entender el carácter vital de la crítica estética. “La vida imita al arte” diría Wilde<sup>57</sup>. El arte en verdad original es el que ha pasado un proceso, dentro de su creación, de crítica general, en sus orígenes, en su medio, en su causa y en su propósito. Así cree Wilde que debe ser llevada la vida. Si el desarrollo ético de una persona depende

---

<sup>57</sup> Ibid, p.985.

de una conciencia propia, de una crítica a uno mismo, entonces se puede concluir que, al ser la estética de un ámbito espiritual superior a la ética, su guía dentro de la construcción vital del individuo es, como mínimo, deseable. Camus dice: “La exigencia de rebelión es, a decir verdad, en parte una exigencia estética.”<sup>58</sup> El arte es en sí una forma pura de rebeldía, ya que busca la creación más no la totalización. Mediante el estilo, el artista impone una forma a la realidad, la filtra, y crea una visión propia de ella; mediante la mimesis del contenido de la realidad, el verdadero arte mantiene un diálogo con el absurdo, sin someterse a él pero sin negarlo completamente. En esto el arte verdadero se identifica con el pensamiento moderado y con el criticismo cosmopolita: es una negación positiva, “niega mediante la creación.”<sup>59</sup> El estilo del artista agrega algo al mundo que antes no estaba, y que rechaza la realidad sin negarla. El individualismo depende de la capacidad de crítica, hacia uno y hacia el resto, la originalidad (que es muestra en el individuo de una actividad que no supone la mera reproducción) en el proceso de creación, en la vida y en el arte, dependen de esta crítica y de la moderación que resulta de aplicarla.

Al hablar del valor ético de una obra de arte, uno no debe suponer que el contenido, que a diferencia de la forma, se le puede catalogar como moral, es el que muestra dentro de sí mismo un tema moral o moralista. Cuando se refiere a los beneficios espirituales que una obra pueda entregar a quien la percibe, Wilde está aludiendo a la capacidad del arte de perfeccionar al individuo sin necesariamente referirse en su composición directamente a la vida, de ese o de ningún otro individuo. En esto Wilde difiere de moralistas como Buchanan, quienes pretendían que el contenido ético de una obra esté didácticamente presente en su contenido. Por eso en Wilde el declarar por el bien de la humanidad y del futuro del arte que este debe ser situado fuera del alcance de la sociedad y de la opinión pública, no se debe tomar como el llamado al arte por el arte de otros estetas más radicales, sino como una afirmación crítica de los peligros de moralismos simplistas. La evolución del arte depende de una cierta separación de las esferas de la belleza con respeto a la realidad, el mantenimiento del sentido aurático de una obra de arte también, ya que la realidad se conforma de hechos, de datos, mientras que la ficción depende, hablando moralmente, de la mentira.<sup>60</sup> Tanto Wilde como Camus hablan de la necesidad de una creación autónoma, que a su vez responda a las necesidades vitales de la humanidad, pero sin caer en la complacencia de la opinión pública y sin aceptar autoritarismos ni ser

---

<sup>58</sup> Camus, Albert, *El hombre rebelde*, 2008, *op. cit.* p. 332.

<sup>59</sup> Simpson, Zachary, *Life As Art From Nietzsche to Foucault*, *op. cit.*, 2009, p. 384.

<sup>60</sup> Cfr. Prewitt Brown, Julia, *Cosmopolitan Criticism*, *op. cit.*, 1999, p.60.

propagandística. Como se puede trascender lo moral con una actitud estética crítica frente a la vida, también se puede caer en la oscuridad del solipsismo estético como el des Essientes de Huysmans, o en la muerte del arte con un didáctico moralismo.

Un punto importante que surge al hablar de la estética wildeana con relación al individualismo es la inevitable influencia que recibe la persona desde una obra de arte. Suponer que este individualismo es un solipsismo creativo es observar a Wilde desde el punto de vista del decadentismo, y de los prejuicios de una crítica infundada. El individualismo de Wilde congenia con la producción cultural en el sentido antes expuesto del valor universal de una obra de arte en particular. El autor afirma que se debe tomar en cuenta la historicidad de dicha producción: “(...) uno tiene ancestros en la literatura, al igual que en la raza de uno”.<sup>61</sup> La perfectibilidad del humano ha pasado por distintos procesos a lo largo de la historia, y Wilde está plenamente consciente de esto. Su propuesta, y en general su obra, está definida por su situación histórica, y en sus ejemplos sobre las condiciones que para él suponían la actualidad de los hechos, refiriéndose a las condiciones de las clases bajas inglesas en *El alma del hombre*, se muestra claramente esto.<sup>62</sup> Wilde en ese sentido le habla directamente a su época, pero siempre suponiendo una transcendencia, no que lo sitúe como un autor o pensador “anacrónico” en la literatura universal sino con la intención de que su pensamiento permita un perfeccionamiento individual al que también aspira Camus. Este habla de la necesidad del hombre rebelde de ser creativo, no destructivo. Un pensamiento moderado, así como uno crítico, no puede permitirse la negación total, esto va en contra de sus principios. La negación pertenece al afán totalizador revolucionario, en Camus, y al moralismo dogmático que Wilde siempre trató de evitar.

Según Prewitt Brown, Wilde logró descolonizarse a través del espíritu crítico y cosmopolita<sup>63</sup>, no de las influencias externas que como irlandés de la clase alta le eran imperiosos asimilar, sino de la propia mentalidad del colonizado. La verdad del individualismo de Wilde yace no en la evolución del humano como especie, no en las revoluciones y en los grandes cambios sociales, sino en cada individuo cuya voluntad se halle en el querer perfeccionarse. Esta actitud, aunque estética en su proceso, es marcadamente política. En Camus la voluntad de unidad, el pensamiento moderado, la lucidez, el estilo, la tensión entre autonomía y solidaridad, todas las actitudes del artista, se

---

<sup>61</sup> Wilde, Óscar, *The Complete Works of Óscar Wilde*, op. cit., p.113.

<sup>62</sup> Ibid, p.1080.

<sup>63</sup> Cfr. Prewitt Brown, Julia, *Cosmopolitan Criticism*, op. cit., 1999, p.24.

traducen en actitudes del individuo rebelde, y su actitud rebelde es una respuesta al absurdo mostrado por el sistema político opresivo y a la intención revolucionaria negativa. En Camus obtiene coherencia el paso de una actitud moral, es decir, de trato ente individuos, hacia una actitud frente a las estructuras de poder.

Wilde no necesita negar lo moral en su planteamiento sobre la superioridad espiritual de lo estético, así mismo no niega el valor de las expresiones artísticas llamadas nacionales, pero sabe superiores a las que tienen un carácter universal.<sup>64</sup> En esto descansa el criticismo cosmopolita, la superioridad espiritual del arte universal y el real valor de este para la superación de los problemas humanos.

Parte de la crítica hacia la visión nacionalista del arte es la crítica hacia el público. El presupuesto individualista lleva a Wilde a desconfiar de cualquier influjo del público hacia la obra del arte. Ya sea la intención del artista de satisfacer a la mayoría o de llenar un nicho creado por un público específico, Wilde considera esto como una aniquilación total del carácter artístico de una obra: la lleva a un estado innoble de mera artesanía hecha para el consumo.<sup>65</sup> Esta forma de arte bajo no posee una naturaleza crítica (además de limitarse a un área geográfica y a un tiempo específico) que hace que se desligue de toda universalidad. Recordemos que para Wilde la creación supone siempre, de una forma u otra, la repetición, mientras que en el espíritu crítico se encuentra de verdad la belleza y sobre todo, la novedad.<sup>66</sup> La subordinación del arte a un público específico es al artista la rendición completa de su individualidad, de su voz, de la expresión de su espíritu. La mentalidad del público es la muerte del individualismo, tanto en el artista como en el hombre o mujer que pertenece a dicho público, que comparte con el resto de sus miembros las mismas opiniones, faltas de la crítica real y de la autoconciencia. Por esto Wilde fundamenta su criticismo cosmopolita no como un modo superior de crítica artística sino como uno de “alta moral”. Es al público a quién Wilde llama a volver a la individualidad, a criticarse y a criticar las instituciones basadas en las mismas necesidades egoístas de ese público. El estado, la iglesia, son instituciones que mantienen los valores estáticos, que sirven a modo de artesano a las clases poderosas, controlando la ventura de sus intereses y oprimiendo a quienes no tienen la capacidad de cuestionarlas. Afirmando el valor del individuo, la necesidad de su perfeccionamiento a través del criticismo cosmopolita es para Wilde el móvil del cambio real de esta estructura. Camus mencionará la autonomía como

---

<sup>64</sup> Cfr. Ibid, pp. 24-25.

<sup>65</sup> Cfr. Wilde, Óscar, *The Complete Works of Óscar Wilde*, op. cit., p.1090.

<sup>66</sup> Cfr. Prewitt Brown, Julia, *Cosmopolitan Criticism*, op. cit., 1999, p.73.

cualidad básica del quehacer artístico, ya que de ella depende que el arte no se vuelva ni un móvil de separación del artista y su público de la realidad, ni una herramienta de propaganda para que el público acepte su condición de oprimido más fácilmente.

### 3.2 POLÍTICA

“Un mapa del mundo que no incluya Utopía no merece ser siquiera observado, ya que no incluye el único país al que la humanidad siempre arriba. Y cuando la humanidad llega, mira más allá, y viendo un país mejor, zarpa hacia él. El progreso es la realización de las utopías.”<sup>67</sup>

Como vemos por la cita anterior, la cualidad más evidente de *El alma del hombre bajo el socialismo* es la de ser un ensayo utópico. La manera en que Wilde entiende “utopía” hace que el ensayo valga la pena ser estudiado con detenimiento. En él el autor le da un giro práctico a las ideas socialistas de William Morris y adopta de manera muy particular los planteamientos sobre libertad individual de John Stuart Mill para lograr expresar su propia síntesis entre política y estética.

Los términos “progreso”, “humanidad” y “utopía” son muy importantes para entender el valor del ensayo de Wilde. “Humanidad” se lo puede tomar positivamente como el conjunto total de los individuos humanos, “progreso”, como el avance espiritual de esta totalidad, y “utopía” como la visión ideal de este progreso antes de que dicho progreso ocurra. El criticismo cosmopolita, que presupone el individualismo wildeano, es el método para alcanzar este progreso. Esto es particularmente cierto en el uso que le da Wilde a la palabra “utopía”. Para Wilde un plan práctico es uno o que ya ha sido puesto en práctica, o que puede ser puesto en práctica dadas las condiciones existentes, pero el progreso vislumbrado no responde a las condiciones ya instauradas<sup>68</sup>, es más, las critica, y esto mismo es lo que lo vuelve nuevo y progresivo y hace necesario que otras condiciones nuevas se den para su realización. Camus critica toda alusión a un futuro mejor como una promesa hueca, sin embargo concuerda con Wilde en el hecho de que el individuo es el responsable de este futuro, cualquiera que sea, lo que hace de la actitud estética algo del

---

<sup>67</sup> Wilde, Óscar, *The Complete Works of Óscar Wilde*, op. cit., p.1089.

<sup>68</sup> Cfr. p.1100.

presente. Con respecto a esto se debe tomar en cuenta que Wilde se limita a sugerir una opción, mientras que para Camus es imperativo que cada individuo sea rebelde, debido a las condiciones tanto del estilo de cada autor, como de las condiciones históricas en las cuales se sitúa cada uno.

La actividad ética de cada individuo se subordina a la actividad estética de su perfeccionamiento, y así toda actividad política corresponde, y es subordinada a ésta actividad estética. Esto nos permite entender las llamadas “fallas”<sup>69</sup> de la propuesta política de Wilde en *El alma del hombre*; la propuesta “socialista” de Wilde se remite directamente a la voluntad del autor de instaurar un individualismo generalizado, semejante en potencia evolutiva a la insociable sociabilidad de Kant<sup>70</sup>, en la que el individuo está en un constante estado de antagonismo con respecto al resto, pero a su vez advierte que no puede prescindir del resto, lo cual causa una potenciación de sus facultades. Ésta fue según Kant la causa que le permitió al humano como especie el salir del estado de “barbarie” y pasar a uno de civilidad. En la utopía wildeana el individuo no ejerce mayor influencia sobre la manera en que el otro lleva su vida, y no tiene la necesidad de ejercerla ya que se ha superado el estado de inmadurez, ese en el cual el individuo es “incapaz de utilizar su entendimiento sin la guía del otro”<sup>71</sup>. En Kant, esta inmadurez es superada mediante la *ilustración* de los individuos, en Wilde, a través del criticismo como la conciencia real de uno mismo. En Camus, el pensamiento moderado y la solidaridad son conceptos que demandan una cierta intervención con respecto al otro, como mínimo siendo un modelo de comportamiento rebelde. Recordemos que Kant sugería que el valor real del humano está en su capacidad de ser fin en sí mismo, algo que se relaciona directamente con el proyecto de Wilde de que cada individuo, a través de una existencia estética bajo las condiciones antes expresadas, podría perfeccionarse a sí mismo, lo cual también corresponde con la propuesta de Camus de rebeldía creativa.

En el socialismo instrumental de Wilde el estado se limita a ser un proveedor de objetos útiles<sup>72</sup> a una población en su mayoría “artista”; artista en la forma de llevar su existencia. Este socialismo es definido como instrumental al afirmar que “será de valor simplemente porque nos llevará al individualismo”.<sup>73</sup> La eliminación de la propiedad

---

<sup>69</sup> Ver los ensayos de Kinna, Bashford y Garland en <http://www.oscholars.com/TO/Specials/Soul/ToC.htm>, (02-06-2011).

<sup>70</sup> Cfr. Prewitt Brown, Julia, *Cosmopolitan Criticism*, Charlottesville *op. cit.*, p.30.

<sup>71</sup> *Ibid*, p.35.

<sup>72</sup> Cfr. Wilde, Óscar, *The Complete Works of Óscar Wilde*, *op. cit.*, p.1088

<sup>73</sup> *Ibid* p.1080.

privada y la distribución de los medios de producción son los primeros pasos que ve necesarios dar para solucionar los problemas básicos del humano: la esclavitud de los obreros y trabajadores, la pobreza y la criminalidad. Hasta aquí el proyecto socialista de Wilde no difiere mucho de otros, pero el autor afirma que en todo esto el estado no debe ejercer ningún tipo de autoritarismo, no solo por el peligro de una “tiranía del proletariado”, lo cual le acercaría al anarquismo teórico, sino por el hecho de que eliminaría el propósito de instaurar el socialismo en primera instancia, que es el de llegar a un estado de individualismo puro.<sup>74</sup> En la propuesta de Camus, cualquier intención que sobrepase al individuo es sospechosa. Así el Estado se vuelve inútil para el perfeccionamiento de hombres y mujeres: son ellos quienes deben atender sus necesidades y obtener sus recursos. Esto crea un conflicto entre ambos autores con la siguiente propuesta de Wilde.

Un objeto de la crítica en *El alma del hombre* es el del uso de la tecnología por parte de las clases poderosas. Para Wilde todo trabajo desmoralizante y físicamente deformante debería ser realizado por máquinas. Toda producción de objetos necesarios o útiles estará “en manos” de la tecnología, y su desarrollo estará ligado al servicio del individuo, así concluyendo con la esclavitud del humano con respecto a una labor que no tiene nada de bello y en general a toda explotación de un hombre por otro. En palabras de Wilde: “La esclavitud humana es equivocada, insegura y desmoralizante. El futuro del mundo depende de la esclavitud mecánica, de la esclavitud de las máquinas.”<sup>75</sup> Esto nos lleva a un planteamiento en el ensayo: el del no-trabajo. Para Wilde toda labor manual es degradante para el individuo y aboga por que ninguna persona que opte por no trabajar deba ser o estar obligada a hacerlo. Si su búsqueda de perfección se encuentra lejos de cualquier labor manual, entonces sabrá optar por otro camino. En el caso del capitalista esto está ligado a la abolición de la propiedad privada. Wilde afirma que el hombre que trabaja exclusivamente en el manejo de su propiedad está igual o en mayor grado esclavizado por el sistema que el hombre que trabaja catorce horas diarias en la fábrica<sup>76</sup>, y en cierto modo, su espíritu es más corrupto ya que depende de él el control del salario y el trabajo de sus obreros. Con respecto a la labor del administrador de la riqueza, Camus lo considera como parte de la maquinaria opresiva del absurdo, más con respecto al trabajo del obrero, no es tan optimista como Wilde. Camus toma en consideración la naturaleza

---

<sup>74</sup> Cfr. Ibid, p.1082.

<sup>75</sup> Ibid, p.1089.

<sup>76</sup> Cfr. Ibid, p.1083.

del sistema y sabe que no va a llegar pronto el día en el que el sistema permita que los individuos no tengan su tiempo para usar como ellos decidan. Siguiendo su idea de que las promesas del futuro son inútiles, supone de antemano que el obrero de cierta forma u otra siempre va a existir, por lo que prescribe una actitud rebelde frente a la inevitable labor. El hombre absurdo, como vemos en *El mito de Sísifo*, adopta la tarea de subir la roca enorme sin resignarse a sufrir por ello. Está condenado, lo va a tener que hacer por toda la eternidad, su única forma de enfrentarse a su terrible destino es siendo feliz haciéndolo. Es la única forma en la que no se resigna, ni se entrega a la desesperación.

“(…) la transformación debe venir desde adentro”<sup>77</sup> dice Prewitt Brown y sugiere que este cambio se muestra más en *De Profundis*, la carta que enviase el autor desde prisión a Alfred Douglas. Es una carta en la que Wilde, más allá de detallar su vida, la define a través de la descripción de detalles muchas veces vergonzosos, que muestran una cierta debilidad que Wilde no trata de justificar ni rechazar ni por supuesto de ocultar, más bien de estar consciente de que son consecuencia de su decisión vital. Prewitt Brown asocia esto con el concepto de *amor fati* de Nietzsche<sup>78</sup>, en el que un hombre acepta tanto el placer como el dolor de su vida como una necesidad para completarla. La vida no *debe* ser todo placer, ni en Nietzsche, ni en Camus, ni en Wilde; la vida debe ser la profunda responsabilidad por la existencia de uno mismo, y la conciencia (el amor, en Nietzsche) de cuánto dolor o placer esta existencia haya producido. Con *De Profundis* concluye Wilde su obra. Producirá más textos, pero su filosofía del arte y de la vida se cerrará con esa carta. Después de tres años de salir de prisión, Wilde terminará su existencia, que desde entonces transcurrió en un limbo de alcohol y reuniones con amigos, en un hotel en París.

---

<sup>77</sup> Ibid, p.99.

<sup>78</sup> Cfr. Ibid, p.102.

## CONCLUSIONES

Óscar Wilde publicó *El alma del hombre bajo el socialismo* en 1891. Su contenido es similar a otros panfletos de denuncia política de izquierda anteriores y posteriores: crítica al orden social establecido, denuncia de las hipocresías de las clases pudientes, propuestas socialistas y anarquistas, denuncia de falta de madurez por parte de la sociedad en general, etc. Si bien las condiciones de trabajo han mejorado en estos ciento veinte años transcurridos desde su publicación, *El alma del hombre* no pierde vigencia ni en sus demandas ni en la falta de realización de sus aspiraciones, ni en la urgencia de su aplicación.

Sabemos lo que las mentes del pasado esperaban del futuro, y sus utopías se asemejan muy poco a las actuales condiciones humanas. Wilde buscaba un individualismo consciente de su entorno histórico, y consecuente con sus demandas morales, que en vez de crear abismos entre las personas, los cierran, y sin embargo, las mismas herramientas que nos podrían llevar a dicho fin las utilizamos para crearnos un mundo cada vez más masificado, más útil, que nos retira de a poco la voluntad de ser uno y cada uno, y nos vuelve más objetos de un sistema cuyo fin no está a la vista, y cuyas consecuencias para el planeta y para el progreso real de la humanidad, son cada vez más pesimistas.

El individualismo es visto como egoísmo, el altruismo, tan opuesto al verdadero amor por lo humano, es ahora generalizado y sirve tanto a naciones como a individuos para limpiar su conciencia y se ha vuelto la única forma, para el común de las personas, de aliviar los males de una sociedad de mercado que, históricamente, se ha encargado de sabotear las economías de los países que ahora forman parte de las listas de los más corruptos, de los más pobres, de los países con las condiciones más precarias para nacer, crecer, estudiar, vivir y trabajar en el mundo. La solidaridad de la que habla Camus, esa

“que nace de las cadenas”<sup>79</sup>, es anulada por la avaricia y la búsqueda de un éxito personal que no podrá trascender dichas cadenas. El hecho de la reproducción sexual se ve como una necesidad y se la maneja como un impulso natural compulsorio que no está sujeto a ningún control por parte de quienes se creen encargados de perpetuar la especie.

El arte y lo bello han perdido todo su valor real para el crecimiento espiritual de cualquier cultura y ahora descansan imperturbables en palacios o en museos, reservados para los ojos de algunos escogidos cuyo único fin al poseer alguna obra de arte, es el de seguridad económica o el estatus social. El mercado del arte ha alejado al arte de su verdadero propósito y lo ha situado en el mismo nivel espiritual que los aviones privados y las casas de millones de dólares. El artista se volvió mercader y muchas de las veces, mercancía, siendo éste el único ejemplo vital que impone a un ejército de aspirantes a su puesto, que lo llenan el segundo en el que pasa de moda su obra. La oferta de arte es tal que satura el mercado y los artistas se vuelcan a ofrecer su labor al mercadeo de objetos insignificantes, de consumo masivo, que se pierden entre las montañas de basura que tan fácilmente acumula una sociedad en la que todo es de un solo uso, todo es desechable y nada permanece.

El trabajo, lejos de ser una mera fuente de ingresos para mantener a la familia, se ha vuelto el fin mismo de la existencia de muchas personas, y una excelente forma de control social. Las personas tienen miedo de sentir un placer real en su vida y en los momentos en que no se encuentran trabajando, buscan placeres bajos y socialmente aceptados, que minan la moral y la belleza de lo humano, para escapar así del tedio que la vida urbana ofrece. Las ciudades absorben el poder humano y todos los días miles de personas migran hacia ellas para trabajar en la imparable máquina. Ciento veinte años después, la humanidad solo se halla más atrofiada y ya sin un motivo de búsqueda. Nos hemos vuelto objetos, cifras, estadísticas para ser explotadas sin descanso.

¿Cuál puede ser una conclusión apropiada para esta disertación? La voluntad de los maestros se halla en el mismo lugar que la voluntad de la mayoría. Es éste el problema, la traba. De seguro el hombre que trabajaba doce horas diarias en alguna fábrica tenía poco interés y desde luego poquísimos tiempo para crearse una conciencia parecida a la del crítico cosmopolita de Wilde, o al del hombre rebelde de Camus, y sin embargo, la creación de esa conciencia era sumamente necesaria para la realización del futuro. Wilde suponía que el advenimiento del socialismo tendría que ser sin autoritarismo para que su

---

<sup>79</sup> Camus, Albert, *El hombre rebelde*, 2008, *op. cit.*, p. 27.

fin sea lógico con su establecimiento. No sucedió así. A lo largo del siglo veinte los intentos de socialismo fueron fracasando uno a uno. Como nos muestra Camus, los medios se volvieron fines, la mala propaganda y la conspiración fue minando cualquier nuevo proyecto para la reivindicación social de los oprimidos. Principios que valen por sí mismos como la abolición de la propiedad privada y la redistribución de los medios de producción fueron tachados de aberraciones bolcheviques y ya para el siglo veintiuno, no entran dentro de ningún discurso serio de la izquierda, la cual está ya subyugada a desarrollarse dentro del marco del capitalismo. El único principio que se sigue manteniendo es el de la no intervención del estado, pero dentro del discurso libertario de derecha y ultra derecha de los países desarrollados, que buscan la desregulación de las empresas por parte del estado, lo cual otorgaría un poder sin precedentes a las poderosas minorías sobre la existencia de sus empleados, que ahora comprende a la mayoría de la población mundial, y sobre los recursos naturales que en tan precaria situación se encuentran.

La realidad actual de la propuesta de Wilde en *El alma del hombre* es negativa. Todo lo predicho en sus páginas está cada vez más lejos de establecerse. Wilde buscaba un plan futuro para el humano que viene en directa negación de lo que los futuristas, Marinetti al mando, veían como su utopía. Citado por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Marinetti indica: “La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano”<sup>80</sup>. Para un hombre que valora al humano basándose exclusivamente en propuestas materiales, el que un medio, una herramienta, se vuelva en sí el fin de lo humano, es el haber alcanzado los niveles más altos de perfección. Para un hombre, que en cambio, conoce el verdadero valor del humano en tanto tiene un nivel espiritual que lo relaciona con el resto de individuos y que le permite ser un fin en sí mismo, el ver al humano convertido en una máquina, es la peor de las consecuencias de vivir bajo el sistema actual. No hace falta decir cuál ideal es el que está al final del camino para el humano dentro de las condiciones actuales. La cultura humana sigue avanzando sin progresar, y hoy las palabras de Benjamin siguen teniendo igual o más vigencia que en 1936 cuando escribió de la humanidad que “(...) su autoenagenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden”<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Benjamin, Walter, *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*, Quito, Rayuela Editores, 2010, *op. cit.*, p.99.

<sup>81</sup> *Ibid*, p.101.

## APÉNDICE

### 1.1 WILDE Y EL CRISTIANISMO

Vale profundizar en el tema que antes mencionamos, que fue causa de la ruptura de Wilde con el esteticismo moralista de Ruskin. El tema del cristianismo, y en particular el de la moral cristiana es muy importante en la obra Wilde y central en *El alma del hombre bajo el socialismo*. Con la superación de la visión de sacrificio y de martirio (y la de evangelización, hablando específicamente del criticismo cosmopolita, que es consecuencia de tanta violación cultural), que el cristianismo enraizó en la mente del individuo en la edad media, Wilde supone que la nueva moral se debe basar en el goce de la humanidad por parte del individuo; un nuevo salto histórico que permita al humano el superar términos (como hace Wilde en su ensayo) como piedad, cooperación, democracia, belleza y moral. Esto es causa de muchas malinterpretaciones que Wilde asume al intentar volver al verdadero significado de dichas palabras, como haría al rescatar a una obra de arte del juicio público que es su exposición masiva, y devolverla al culto del individuo. Para Wilde el individuo por excelencia es uno que se asemeje a Cristo, no en su enseñanza sobre dios o sobre materias religiosas, sino en su desapego por las convenciones sociales de su época, manifestadas a lo largo del evangelio, tales como el episodio en el que uno de sus seguidores pide permiso para ir a enterrar a su padre que murió y Cristo le responde: “Deja que los muertos entierren a sus muertos.” (Lucas 9:60). Con esto además Wilde ilustra la descomposición del concepto de familia, que le parece una forma de perpetuar valores que van en contra del desarrollo de un individualismo además honesto.

Wilde, así como Nietzsche, según Prewitt Brown,<sup>82</sup> mira al Cristo como una obra de arte, que mostró, más que enseñó al mundo, un modo de autorrealización que hasta entonces no había existido,<sup>83</sup> si bien luego sería enclaustrado dentro del marco moral del cristianismo eclesiástico. Así también Cristo fue un gran ejemplo del espíritu cosmopolita, al incluir a toda la humanidad dentro de una “familia” cuyo padre es dios. Así incluyó no solo a todos los estratos de la sociedad en donde él se encontraba, sino que incluía al resto de pueblos del mundo. Con Cristo así como con una verdadera obra de arte, uno no simplemente percibe, uno se *vuelve*, se transforma, y a su vez transforma ese objeto que uno está percibiendo, está construyendo, y este es el verdadero espíritu crítico, la verdadera creación más allá de toda imitación.<sup>84</sup> El valor de Cristo está en su vida, no en entregarla por la redención de los pecados sino en que al vivirla, mostró a la humanidad como la redención puede ser alcanzada y como uno puede vivir “ en el reino de los cielos” no después de la muerte pero en la vida. Wilde obtendría su redención en forma similar a la que Cristo terminaría su vida, aceptando el sacrificio, para así dar una completitud a la obra de arte.

---

<sup>82</sup> Cfr. Prewitt Brown, Julia, *Cosmopolitan Criticism*, op. cit., 1999, p.98.

<sup>83</sup> Cfr. p.96.

<sup>84</sup> Cfr. Ibid, p.99.

## BIBLIOGRAFÍA

- Berkman, Alexander, *The ABC of Anarchism*, Mineola, Dover Publication, 2005
- Buckley, Jerome, *The Victorian Temper*, Londres, Harvard University Press, 1952
- Camus, Albert, *El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 2008
- Cole, George Douglas Howard, *Historia del pensamiento socialista*, vol. III, México, Fondo de Cultura Económica, 1964
- Echeverría, Bolívar, Estudio Introductorio a *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Mecánica*, Quito, Rayuela Editores, 2010
- Ellmann, Richard, *Cuatro Dublineses*, Barcelona, Tusquets, 1990
- Hayes, Carlton, *Historia política y cultural de la Europa Moderna*, vol.2, Barcelona, Juventud, 1968
- Prewitt Brown, Julia, *Cosmopolitan Criticism*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999
- Raby, Peter (ed.), *The Cambridge Companion to Óscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- Radcliff, Peter (ed.), *Limits of Liberty*, Belmont, Wadsworth, 1966

Ruskin, John, *Arte Primitivo y Pintores Modernos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1956

Wilde, Óscar, *The Complete Works of Óscar Wilde*, Londres, Harper Perennial, 2008

## Páginas Web

Engels, Friedrich, *Socialism: Utopian and Scientific*,

<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1880/soc-utop/ch01.htm>.

Landow, George P., *Elegant Jeremiahs*,

<http://www.victorianweb.org/genre/ej/intro1.html>, A

Landry, Erin, *Whistler vs. Ruskin*, <http://www.loyno.edu/~history/journal/Landry.htm>.

Marx, Karl y Engels, Friedrich, *Manifesto of the Communist Party*,

<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1848/communist-manifesto/ch01.htm#007>.

Mill, John Stuart, *Chapter on Socialism*,

<http://www.laits.utexas.edu/poltheory/jsmill/cos/cos.c01.html>.

Morris, William, *Art and Socialism*,

<http://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/as/as.htm>.

Pater, Walter, *The Renaissance*, <http://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm>.

Proudhon, Pierre-Joseph, *What is property?*,

<http://www.marxists.org/reference/subject/economics/proudhon/property/ch05.htm>.

Simkin, John, *Thomas Burt*, <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/TUburt.htm>.

Simpson, Zachary, *Life As Art From Nietzsche to Foucault* , 2009

[http://www.academia.edu/327807/Life As Art From Nietzsche to Foucault Life Aesthetics and the Task of Thinking](http://www.academia.edu/327807/Life_As_Art_From_Nietzsche_to_Foucault_Life_Aesthetics_and_the_Task_of_Thinking)

Simkin, John, *The Labour Party*, <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Plabour.htm>.

Williams, Kristian, *The Roots of Wilde's Socialist Soul*,

<http://www.oscholars.com/TO/Specials/Soul/Soul-Williams.htm>.