REVISTA CHILENA DE LITERATURA
Noviembre 2023, Número 108, 463-488

AUTONOMÍA Y RECONCILIACIÓN EN EL DEBATE ESTÉTICO DEL *FIN DE SIÈCLE*: LOS CASOS DE "THE DECAY OF LYING" Y *NEWS FROM NOWHERE*

San Martín-Varela, Pablo
Universidad de Chile
Santiago, Chile
pablosanmartin@uchile.cl
ORCID: 0009-0002-1913-1660

RESUMEN / ABSTRACT

Este ensayo propone interpretar "The Decay of Lying" de Oscar Wilde y *News from Nowhere* de William Morris como contribuciones al debate en torno al arte realista que tuvo lugar en el período victoriano tardío. En particular, compara el modo en que estos textos utilizaron las estrategias de autonomía y reconciliación propias del discurso estético moderno. Con este propósito, se establece una matriz interpretativa a partir de la discusión de algunos recursos retóricos pertinentes de la estética clásica alemana. De esta forma, identificar y analizar las principales similitudes y diferencias del esteticismo desarrollado por Wilde y Morris y, finalmente, reevaluar la definición de autonomía como inutilidad, comúnmente empleada en los estudios sobre el esteticismo británico.

Palabras clave: conformidad a fin sin fin, esteticismo, utilidad, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Oscar Wilde, William Morris.

AUTONOMY AND RECONCILIATION IN THE *FIN-DE-SIÈCLE* AESTHETIC DEBATE: 'THE DECAY OF LYING' AND *NEWS FROM NOWHERE*

This essay interprets "The Decay of Lying" by Oscar Wilde and *News from Nowhere* by William Morris as contributions to the debate concerning realist art that took place during the late-Victorian period. Specifically, it compares the ways in which these works deployed the strategies of autonomy and reconciliation characteristic of modern aesthetic discourse.

For this purpose, the author establishes an interpretive framework by discussing relevant rhetorical devices developed by German classical aesthetics in the late eighteenth century. Thus, he identifies and analyzes the main similarities and differences between Wilde's and Morris' aesthetic stances, and, finally, reassesses the definition of autonomy as "uselessness", frequently employed in the scholarship on British aestheticism. An English translation of this article can be provided by the author upon request.

Keywords: purposiveness without an end, aestheticism, utility, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Oscar Wilde, William Morris.

Recepción: 01/10/2021 Aprobación: 01/12/2021

En los estudios sobre el esteticismo británico, suele entenderse la autonomía del arte como sinónimo de su inutilidad. Por ejemplo, Regenia Gagnier consideró que el aforismo "Todo arte es completamente inútil" de Oscar Wilde es un "manifiesto a favor del arte autónomo" (*Idylls* 6). Asimismo, en un ensayo muy influyente publicado casi una década después, Gagnier juzgó que William Morris había "negado la autonomía del arte" al afirmar que "el arte debería ser un apoyo y un consuelo para la vida diaria" ("A Critique" 269). Más recientemente, Michèle Mendelssohn definió el esteticismo de modo general como "el movimiento literario y artístico que floreció en Gran Bretaña y América entre 1870 y 1900 y que promovió el arte por el arte en oposición a la doctrina utilitaria del beneficio [*usefulness*] moral o práctico" (5). El presente ensayo busca reevaluar esta definición y contribuir a comprender el proceso mediante el cual la noción de autonomía llegó a identificarse con la de inutilidad, comparando dos obras centrales del debate en torno al arte que se dio en el período victoriano tardío: "The Decay of Lying" (1889) de Oscar Wilde (1854-1900) y *News from Nowhere* (1890) de William Morris (1834-1896)[1]. En particular, me centraré en el uso que estas instancias textuales hacen de las estrategias de autonomía y reconciliación

[1] "The Decay of Lying" circuló por primera vez en el periódico literario *The Nineteenth Century* a comienzos de 1889, pero la edición citada aquí reproduce la versión revisada que apareció en *Intentions* junto a otros escritos teóricos de Wilde en 1891. *News from Nowhere* fue publicada de manera serializada en el periódico socialista *Commonweal* entre enero y octubre de 1890 y luego apareció varias veces en forma de libro, incluyendo una edición artesanal de lujo realizada por el mismo Morris.

propias del discurso estético moderno. Esta empresa involucrará examinar las maneras en que Wilde y Morris definieron el dominio del arte, así como su relación con una serie de asuntos epistemológicos, éticos y socio-políticos. Para abordar este problema intrincado, comenzaré esbozando una matriz interpretativa que nos permitirá identificar ciertos recursos del discurso estético desarrollados a fines del siglo XVIII en el mundo de habla alemana. En esta tradición, la autonomía de lo estético consiste esencialmente en su separación de lo verdadero y lo bueno, pero esta separación no lleva aparejada necesariamente la noción de inutilidad, sino que solo de indiferencia. Como Terry Eagleton observó en *The Ideology of the Aesthetic*, el surgimiento y el desarrollo de la idea de autonomía en el discurso estético del siglo XVIII le permitió a la clase media repensar la relación entre "libertad y necesidad, impulso y ley", al deconstruir "cualquier oposición demasiado rígida" entre estos conceptos (36). Similarmente, en lo que sigue intentaré demostrar que la estética clásica alemana nos permite pensar la relación entre medio y fin de una forma distinta de la que estamos acostumbrados, podríamos decir que menos binaria o más dialéctica. Con este propósito, discutiremos entre otras cosas los conceptos de "legalidad sin ley" y "finalidad sin fin" elaborados por Immanuel Kant (1724-1804) en la *Crítica del juicio* (1790) y la manera en que Friedrich Schiller (1759-1805) los politizó en sus *Cartas sobre la educación estética del ser humano*[2] (1794).

Es de común conocimiento que la filosofía en lengua alemana[3] gozó de un enorme prestigio intelectual en las Islas Británicas a lo largo del siglo XIX. Las obras de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) y Thomas Carlyle (1795-1881) en la primera mitad del siglo y las de Matthew Arnold (1822-1888) y Walter Pater (1839-1894) en la segunda dan amplio testimonio de esto. No obstante, el objetivo de este ensayo no es establecer una filiación histórica o evaluar el tipo o grado de influencia que la estética clásica alemana puede haber tenido en las ideas sobre el arte de Wilde y Morris. Un estudio histórico de esta naturaleza debería, en primer lugar, sortear el escollo ineludible de que la estética como campo de estudio y la concepción de la imaginación

[2] La traducción usual al castellano es *Cartas sobre la educación estética del hombre*, pero en el idioma alemán el sustantivo *Mensch(en)* no se refiere exclusivamente a las personas socializadas como hombres (género social masculino). Además, el adjetivo derivado de él (*menschlich*) se traduce usualmente como humano.

[3] A lo largo de este ensayo, el adjetivo alemán será utilizado en el sentido de perteneciente o relativo a la lengua alemana, no a Alemania o el Estado alemán, que aún no existía.

como facultad cognitiva tienen una larga tradición en las islas británicas. Esta tradición autóctona antecede con mucho al surgimiento del idealismo alemán e incluso podría decirse que influyó significativamente en él[4]. Por otra parte, al partir recapitulando –de manera parcial y arbitraria– ciertos aspectos de los escritos estéticos de Kant y Schiller tampoco pretendo sugerir que deben ser considerados como un estándar respecto del cual todas las teorías estéticas posteriores deben ser situadas e interpretadas. No hay nada más lejano a mi propósito que reificar y jerarquizar de este modo una de las innumerables encrucijadas en la historia del pensamiento en torno al arte, cada una de ellas atravesadas por tradiciones culturales y fuerzas socio-políticas específicas. Antes bien, lo que busco en este ensayo es trazar una serie de coordenadas teóricas que nos permitan identificar e interpretar algunos ejes centrales del debate estético del *fin de siècle*, que de otro modo podrían pasar inadvertidos. Esto no quiere decir que los principios, métodos o posturas de ambos momentos sean fundamentalmente similares, sino tan solo que ambos pueden ser aproximados productivamente utilizando una misma brújula o matriz interpretativa. Situar estos distintos autores en un mapa común podría ayudarnos a evaluar con mayor claridad el lugar de Morris y Wilde en la historia de la estética moderna. Sin embargo, tal proyecto sobrepasaría con mucho el alcance posible de este ensayo. En breve, podría decirse que la función de este ejercicio comparativo no es histórica ni normativa, sino que meramente heurística o, a lo sumo, teórica.

Lo que aquí he decidido llamar autonomía y reconciliación no son conceptos propiamente dichos. Si bien se desarrollan y expresan a través de ellos, la autonomía y reconciliación no son idénticos, por ejemplo, a los conceptos de libertad y armonía empleados por Kant y Schiller. Estos términos denotan más bien estrategias retóricas o, mejor aún, distintas facetas de un mismo fenómeno textual emergente, formado a partir del modo en que otros conceptos son utilizados y de su relación con la totalidad de un texto o un conjunto de textos. La interacción y mutua dependencia de estas maniobras del discurso estético adquieren particular prominencia en la *Crítica del juicio* y en *Cartas*

[4] En la *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant dialoga con las ideas estéticas de Edmund Burke (1729-1797) y David Hume (1711-1776), respectivamente *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* y "Of the Standard of Taste", ambos del año 1757. Adicionalmente, en *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* James Engell demostró que la concepción de la imaginación como una facultad mental creativa se remonta por lo menos al siglo XVII, en las obras de Thomas Hobbes (1588-1679) y John Locke (1632-1704).

sobre la educación estética del ser humano, mientras que en *News from Nowhere* y "The Decay of Lying" operan de un modo más soterrado, implícito o incluso negativo. La primera de estas estrategias consiste en atribuirle autonomía al objeto que el discurso estético define como propio, sea este el arte o la experiencia estética en general. Como sugiere la etimología de la palabra, este objeto es entonces representado como una esfera de la actividad humana que se rige por reglas propias. Esta es una maniobra constitutiva o fundacional del discurso estético, ya que, al postular la autonomía del objeto de sus enunciados, al mismo tiempo legitima su propia existencia en tanto discurso o disciplina con métodos propios. La reconciliación, por su parte, es una estrategia hasta cierto punto opuesta, pero que descansa sobre la anterior y cumple una función similar. Precisamente en virtud de la autonomía que le atribuye a su objeto, el discurso estético puede ofrecerlo para mediar divisiones o resolver conflictos que surgen en y entre otros discursos y sus respectivos dominios. La reconciliación involucra, por lo tanto, un movimiento centrífugo, en la medida en que el discurso estético apunta más allá del ámbito que ha definido como propio. Debido a sus amplias ramificaciones –epistemológicas, éticas y hasta socio-políticas–, con esta maniobra el discurso estético le otorga a su objeto y a sí mismo un lugar central en un sistema discursivo mayor. En consecuencia, con la función de reconciliar lo estético adquiere un prestigio que va más allá de la mera legitimación de su existencia otorgada por la autonomía, pero que al mismo tiempo depende de ella como su presupuesto. Como lo expresan John Joughin y Simon Malpas en *The New Aestheticism*, "la misma 'alienación' o 'aislamiento' del arte es lo que sienta las bases para su potencial político y filosófico en la modernidad" (11).

A diferencia del esteticismo británico de fines del siglo XIX, el objeto que el discurso estético define como propio en *La crítica del juicio* no es el arte ni las obras de arte, sino la experiencia estética en general y, en menor medida, las facultades mentales del artista[5]. Si bien Kant señala que en principio la "facultad de juzgar estética [*ästhetische Urteilskraft*]" se emplea en el terreno del "arte [*Kunst*]", en la práctica también la aplicamos en la "naturaleza [*Natur*]", cuando "por analogía" aprehendemos objetos naturales como si fueran obras de arte (110 y 104). Es decir, cuando los percibimos como si su "fin [*Zweck*]" fuera nuestra contemplación o como si hubieran sido creados

[5] Es quizá necesario recordar que solo la primera parte de esta obra está dedicada al juicio estético (sobre lo bello y lo sublime). La segunda está dedicada al juicio teleológico (sobre las causas finales en los seres vivos). Kant define la facultad de juzgar en general como "la facultad de pensar lo particular contenido dentro de lo universal" (87).

por un entendimiento similar al nuestro, con "deferencia [*Rücksicht*] a nuestras facultades cognitivas" (104 y 89). Por esta razón, para Kant es indiferente si la experiencia de la belleza es ocasionada por "un producto del arte o la naturaleza" e, incluso, en el caso de lo sublime explícitamente privilegia "la naturaleza bruta" por sobre "los productos del arte" (102 y 174-75). Este énfasis en "el sujeto que juzga y sus facultades cognitivas" por sobre la índole de los objetos está en consonancia con el carácter trascendental del proyecto crítico kantiano (*Kritik*), cuyo propósito es establecer las condiciones *a priori* de la experiencia y el conocimiento en general, no desarrollar una "doctrina [*Doktrin*]" particular sobre los objetos, declarados incognoscibles en sí mismos (106). En este contexto, la autonomía de lo estético puede ser entendida de dos maneras. La primera es quizá la más obvia y se corresponde con el esquema tripartito de las *Críticas*, que distingue lo estético tanto de lo verdadero como de lo bueno. En síntesis, este esquema identifica tres funciones de la mente (o "facultades del alma [*Vermögen des Gemüts*]") con sus respectivos principios *a priori*: conocer la naturaleza a través de la experiencia (razón pura), promulgar normas de conducta para seres libres (razón práctica) y sentir placer o displacer al contemplar la forma de determinados objetos (facultad de juzgar) (110). Si bien Kant asocia una facultad cognitiva a cada una de estas funciones de la mente, su análisis trascendental revela que estas funciones se ejercen a través de una dinámica o "correlación" específica de diversas "facultades cognitivas [*Verhältnis der Erkenntnisvermögen unter sich*]" (102). Desde esta perspectiva, la *Crítica del juicio* puede ser leída como un "drama" –o un conjunto de agones interconetados– de las facultades cognitivas del sujeto que juzga, donde el protagonista no es la epónima facultad de juzgar, sino la imaginación. Esta afirmación quizá podría sorprender en el contexto de una discusión sobre la autonomía de lo estético, ya que Kant explícitamente afirma que la imaginación no posee "autonomía", sino que solamente "libertad" (160). Esto se debe a que, a diferencia de las "facultades cognitivas superiores", la imaginación no contiene una "legislación propia [*eigene Gesetzgebung*]" o no es "legislativa *a priori* [*a priori gesetzgebend*]" (85-86). No obstante, la "imaginación [*Einbildungskraft*]", en tanto productora de representaciones o imágenes de objetos presentes o ausentes[6], es también

[6] Kant define explícitamente la imaginación en la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* (B151) y en *Antropología en sentido pragmático* (167). En palabras de Samantha Marthene, para Kant "la imaginación es fundamentalmente una facultad para producir representaciones que unen lo sensible con lo suprasensible o intelectual y esta actividad mediadora es […] crucial para nuestra experiencia cognitiva, estética y moral" (56).

para Kant una facultad de conocimiento "activa por sí misma [*selbsttätiges*]" y, en cierto sentido, creativa (160 y 250). Esta singular condición –de ser capaz de actuar por cuenta o iniciativa propia, pero al mismo tiempo carecer de un principio rector– sitúa a la imaginación al centro de los conflictos entre facultades representados en la *Crítica del juicio*. Como espero demostrar en este ensayo, tanto el carácter como las peripecias de la imaginación en la tercera *Crítica* presagian de manera figurada el devenir de lo estético en la segunda mitad del siglo XIX.

Para nuestros propósitos, bastará con analizar las distintas maneras en que la imaginación se relaciona con el "entendimiento [*Verstand*]". Concibiendo la imaginación como una facultad de conocimiento libre y creativa, Kant postuló tres modalidades posibles para esta relación: (i) como sujeción a la heteronomía del entendimiento, (ii) como acuerdo espontáneo con la misma y (iii) como su negación. El primer tipo de relación se establece en "el uso [empírico] de la imaginación para la cognición" (253). Cuando estamos intentando comprender la realidad, "la imaginación se encuentra bajo la compulsión [*Zwang*] del entendimiento y está sometida [*unterworfen*] a la limitación de adecuarse a su concepto", que funciona como una "ley [*Gesetz*]" (253 y 160). En el juicio estético o de gusto, en cambio, la imaginación opera "en su libertad [*Freiheit*]", es decir, "no como reproductiva, como ocurre cuando está sujeta a las leyes de asociación, sino que como productiva y activa por sí misma (como autora de formas arbitrarias de intuiciones posibles)" (160). Cuando contemplamos o producimos una obra de arte, la imaginación explora y combina representaciones o formas de objetos posibles sin seguir una regla determinada, rayando a veces "en el grotesco" (162). En esta modalidad, la imaginación es "original y rica en ideas" y posee algo así como un poder creativo: "(en tanto facultad de conocimiento productiva) es por cierto muy poderosa en la creación [*Schaffung*] de, por así decirlo, una naturaleza otra, a partir del material que le proporciona la naturaleza real"[7] (256 y 250). En el caso particular de la "belleza", la imaginación y el entendimiento entran "en un libre juego [*freien Spiele*]", en el cual, sin ser guiadas ni restringidas por un "concepto determinado", ambas facultades alcanzan una "armonía" o "acuerdo mutuo" de manera espontánea (132-34). Este es el segundo tipo de relación entre imaginación y entendimiento

[7] Algunos años después, Kant precisó que "la [imaginación] productiva no es […] exactamente creativa, ya que no es capaz de producir una representación sensible que nunca ha sido dada a nuestra facultad de percibir" (*Anthropologie* 167-68).

descrito en la *Crítica del juicio*, lo que Kant llama la "legalidad libre [*freie Gesetzmäßigkeit*] de la imaginación" o su "conformidad a ley sin ley [*Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz*]" (160-61). Al carecer de un principio rector, no obstante, la proliferación incesante de imágenes no presenta un patrón fijo y, por lo tanto, contiene un reducto de negatividad inalienable. En esto consiste precisamente la libertad de la imaginación: en la posibilidad de ajustarse o no a las leyes de las facultades cognitivas superiores. En consecuencia, el tercer tipo de relación postulado en la *Crítica del juicio* se establece cuando la imaginación opera en su "libertad sin ley [*gesetzlosen Freiheit*]", es decir, sin ajustarse a los dictámenes del entendimiento (257). Según Kant, esta falta de conformidad o desobediencia de la imaginación, a pesar de "toda su riqueza", "produce tan solo disparates [*Unsinn*]" y, por lo mismo, carece tanto de valor epistemológico como estético (257). Como puede advertirse a partir de este análisis, existe una cuarta posibilidad lógica que Kant no menciona –o quizá ni siquiera concibe, ya que para él "únicamente el entendimiento imparte la ley" (160)–, a saber, la sujeción del entendimiento a la imaginación. En lo subsiguiente, será indispensable considerar esta posibilidad clausurada por Kant para aprehender de modo íntegro el potencial disruptivo de "The Decay of Lying".

Al igual que la autonomía, la estrategia de reconciliación en la *Crítica del juicio* opera de manera más evidente en el plano trascendental. En la introducción, Kant anuncia con fanfarria el descubrimiento de un nuevo tipo de *a priori*, por medio del cual podrá salvar el "abismo inabarcable" que parece separar el "dominio del concepto de naturaleza" (entendimiento) del "dominio del concepto de libertad" (razón) como si fueran "mundos diferentes" (83). De modo puramente subjetivo, este vínculo establecido por la facultad de juzgar reconcilia a los seres humanos con la naturaleza, puesto que nos permite concebir la posibilidad de que la libertad "realice [*wirklich machen*] el fin establecido por sus leyes en el mundo sensible" (83). Sin embargo, la reconciliación propiciada por lo estético rebasa con creces el ámbito estricto de la crítica trascendental, contribuyendo de manera indirecta a la cohesión social, a nuestra formación ética e incluso al progreso científico. Para Kant, el placer que sentimos al contemplar un objeto bello exige una "aprobación" y posee una "comunicabilidad subjetiva universal", porque está fundado en el surgimiento fortuito del "estado mental [*Gemütszustand*]" requerido para "la cognición en general" (159 y 131-32). De este modo, la belleza reconcilia a los seres humanos entre sí, dado que habilita la comunicación y el acuerdo social

en el plano de los sentimientos, si bien estos no siempre se concretan como esperamos (159). Además, los juicios de gusto son "análogos" –en el sentido estricto de la palabra– a los juicios empíricos y morales, por lo que la experiencia estética nos prepara para el ejercicio de las máximas de la razón teórica y práctica. En la medida en que nos abstrae de nuestro "interés" y "condiciones privadas", la facultad de juzgar funciona como una suerte de *sensus communis* que nos familiariza con las actitudes, estados mentales y modos de pensar necesarios para combatir el "prejuicio" y la "superstición" o, en otras palabras, fomentar el progreso de la "ilustración [*Aufklärung*]" (225-26). Asimismo, para Kant la belleza es "el símbolo del bien ético [*Sittlichguten*]", porque involucra un placer "natural para todos" y que "exigimos a los demás como un deber" (297). Por esta razón, "el gusto hace posible, por así decir, el paso del atractivo sensorial al interés moral habitual sin un salto demasiado abrupto" (298). La experiencia de lo sublime también contribuye a nuestra (pre)formación ética, puesto que, al ser incapaz de abarcar un objeto, la imaginación concuerda "a través de su contraste" con "la ley de la razón [*Vernunft*]" y "despierta el sentimiento de [un] destino[8] suprasensible en nosotros" (181-82). Mientras la belleza "nos prepara para amar algo, incluso la naturaleza, sin interés", lo sublime nos prepara para "reverenciarlo aun en contra de nuestro propio interés (sensible)" (193). Tomando prestadas las palabras de Paul Guyer, podemos decir que la tercera *Crítica* propone interpretar "la existencia de la belleza natural y artística" no solo "como evidencia de que los seres humanos en tanto agentes morales podemos, a pesar de todo, sentirnos en casa en la naturaleza", sino que también "como cosas valiosas en la medida en que nos preparan para el ejercicio de nuestra capacidad de acción moral" (xxii).

Entre los pensadores poskantianos, Friedrich Schiller fue probablemente quien con mayor énfasis desarrolló la estrategia de reconciliación social del discurso estético, hasta el punto de otorgarle una dimensión abiertamente utópica. De modo célebre, inauguró sus reflexiones *Sobre la educación estética del ser humano* afirmando que "para resolver en la experiencia aquel problema político" –de organizar la sociedad según la "razón" en lugar de la "ley del más fuerte"– "hay que tomar el camino de lo estético, porque es a través de la belleza que se llega a la libertad" (118 y 120). A lo largo de la secuencia epistolar, Schiller ofrece al menos dos definiciones de la autonomía de lo

[8] Paul Guyer y Eric Matthews traducen *Bestimmung* como "vocation" y Pablo Oyarzún como "destinación".

estético: una histórica y una trascendental[9]. En su diagnóstico inicial de la sociedad contemporánea, el surgimiento de un "campo" o "esfera" artística diferenciada –"la poesía" que "coquetea con el ingenio"– es explicado a partir de la división del trabajo ("separación de oficios") y la disciplinariedad moderna ("división de las ciencias") ocasionados por el "progreso" de la "civilización [*Kultur*]" (142, 146 y 154). En estos pasajes, encontramos lo estético asociado a una única "facultad mental [*Gemütskraft*]" (la "imaginación" o "facultad poética"), opuesta por un lado a la ciencia empírica (la "intuición" o "facultad visual") y por otro a la especulación filosófica (la "razón" o "facultad de pensar") (142, 144 y 156). Desde esta perspectiva, la autonomía de lo estético es una característica peculiar de la condición "moderna [*neuern*]", no una consecuencia necesaria de la constitución de la mente humana (146). A partir de la duodécima carta, en cambio, Schiller hace un análisis trascendental de tres "impulsos [*Triebe*]" que mueven a los seres humanos: el impulso "sensible", el "formal" y el "de juego" (200, 204 y 224). Estos impulsos no coinciden exactamente con las divisiones de las *Críticas* kantianas, ya que el impulso formal engloba a la razón en su conjunto ("exige la verdad y la justicia") y el sensible se corresponde más bien con la receptividad de los sentidos (206). Sea como fuere esto, lo fundamental aquí es que el tercer impulso es capaz de armonizar y unificar los dos primeros en la "belleza" y, de esta manera, les permite a los seres humanos alcanzar la "libertad" a través de "la acción conjunta de sus dos naturalezas" (230 y 256). Sin embargo, el impulso de juego solo puede llevar a cabo esta reconciliación en la medida en que se respete su autonomía y no se le reduzca al estatus de un mero instrumento. Por ejemplo, si se restringe el impulso de juego al "arte instructivo (didáctico) o edificante (moral)", se lo supedita al impulso formal y, con ello, la totalidad del ser humano permanece en un "estado de coacción y violencia" (302 y 256). Para Schiller, la belleza producida por el impulso de juego es por definición "completamente inútil [*unfruchtbar*]", ya que "no realiza ningún fin [*Zweck*], ni intelectual ni moral" (288). Pero precisamente por esta razón, lo estético es capaz de mediar entre lo físico y moral: "no hay otro camino para hacer

[9] Si la segunda puede ser rastreada a pensadores prusianos como Kant y Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), la primera proviene sin duda de la así llamada "escuela histórica escocesa" (Pascal; Meek), particularmente de Adam Ferguson (1723-1816) y Adam Smith (1723-1790). En *An Essay on the History of Civil Society* (1767), Ferguson denunció los males producidos por la división del trabajo, contrastándolos con un ideal humanista de ser humano integral basado en la Grecia clásica. Véase el sugerente ensayo de Fania Oz-Salzberger sobre una posible influencia de las ideas de Ferguson en la concepción schilleriana del impulso de juego.

racional al hombre sensible que hacerlo previamente estético" (304). Según nos revela en su última carta, esto se debe a que "la ley fundamental de este reino es *dar la libertad por medio de la libertad*" (374). Retomando los términos de la *Crítica del juicio*, podría decirse que el impulso de juego es útil, funcional o "conforme a fin sin fin [*zweckmäßig ohne Zweck*]", o sea, que produce un efecto deseado o deseable de manera espontánea, sin tener un fin particular como su causa[10] (135). Y ese efecto en la visión de Schiller no es nada menos que prepararnos para hacer realidad la utopía ilustrada, es decir, para "la construcción de una verdadera libertad política" (116). Tener en cuenta esta peculiar estrategia de reconciliación schilleriana nos permitirá desentrañar las implicaciones de la función revolucionaria adscrita al arte en *News from Nowhere*, así como apreciar la que a mi juicio es su principal diferencia con el manifiesto estético de Wilde.

Al finalizar este esquema, me gustaría destacar que los fundamentos sobre los cuales descansa este tipo de reconciliación son muy frágiles. Tan frágiles, por cierto, como cualquier síntesis dialéctica del tipo de "legalidad sin ley" o "finalidad sin fin". Si le concedemos autonomía, lo estético puede, por un lado, cumplir la función de reconciliar las contradicciones o abismos que surgen entre otros dominios. Pero, por otro lado, también existe la posibilidad de que se convierta en "un dominio más" y, en consecuencia, produzca más y mayores conflictos, tanto en nuestros discursos como en la sociedad. Schiller parece haber estado muy consciente de este riesgo en los pasajes donde discute "el antagonismo" o la "pugna fatal" que divide a las facultades del espíritu en el período moderno (146 y 154). Ante los embates de la "ciencia" y la "investigación filosófica", que le "arrebata[n] una provincia tras otra", la "imaginación desbordada" responde "asola[ndo] los campos laboriosamente cultivados por el entendimiento" (116 y 146). Al igual que el Estado, cuya función debería ser mediar entre sus ciudadanos, la imaginación y el arte

[10] Kant define la "conformidad a fin sin fin" en el tercer momento de la "Analítica de lo bello, donde la distingue de la "conformidad a fin objetiva" con "fines determinados", sean estos "externos" (la "utilidad [*Nützlichkeit*]" propiamente dicha) o "internos" (la "perfección") (142-43). Al igual que Schiller y Morris, Kant le otorga a la conformidad a fin sin fin de lo estético una eficacia en principio puramente subjetiva o interior, dado que solo "contiene un fundamento de determinación para la actividad del sujeto con respecto a la animación [*Belebung*] de sus facultades cognitivas" (138). Para más detalles sobre el principio *a priori* de la facultad de juzgar, pueden consultarse las entradas sobre "Zweckmäßigkeit" y "Zweckmäßigkeit ohne Zweck" en el *Kant-Lexikon*. El estudio de Giorgio Tonelli sigue siendo útil como primera aproximación al término y puede encontrarse una bibliografía actualizada en el ensayo de Luciana Martínez sobre la conformidad a fin de las figuras geométricas.

parecen volverse tan "solo una parte *más*" en la disputa, que, en lugar de reconciliar, "se aísla" de las restantes y "se arroga una legislación exclusiva" sobre el todo (150 y 154). El mismo programa propuesto por Schiller de un "arte del ideal" podría ser interpretado como parte de este conflicto, en la medida en que explícitamente busca "abandonar la realidad" y "triunfar sobre [*überwinden*] la naturaleza"[11] (116 y 180). Puede decirse, por lo tanto, que en estos pasajes lo estético solo produce más conflicto y alienación, en lugar de resolver los problemas producidos por la división del trabajo y la disciplinariedad moderna. Por su parte, Kant también parece haber considerado esta posibilidad cuando discute la importancia de lo *inteligible* en el juicio estético. Si el gusto no mirara o no tendiera a lo inteligible –señala Kant–, "surgirían muchas contradicciones" entre sus "pretensiones" y "nuestras facultades cognitivas superiores" (297). Quizá es por esta razón que, en última instancia, Kant estaba dispuesto a sacrificar la libertad de la imaginación para garantizar la posibilidad de reconciliación dentro de su sistema crítico:

> Cuando debe sacrificarse [*aufgeopfert*] algo en el conflicto de ambas propiedades en un producto [artístico], tendría que ocurrir antes del lado del genio [es decir, de la imaginación]; y la facultad de juzgar, que en cuestiones del arte bello sentencia a partir de principios propios, permitirá que se quebrante [*Abbruch tun*] la libertad y riqueza de la imaginación antes que el entendimiento. (257)

Por todo lo anterior, podríamos decir que tanto Kant como Schiller percibieron con gran claridad el doble filo que posee la autonomía de lo estético. En tanto campo regido por reglas propias, lo estético ofrece la posibilidad de reconciliación al mismo tiempo que inaugura una eventual fuente de nuevos conflictos. Cada uno a su manera y desde sus respectivas posiciones[12], hicieron lo posible por salvaguardar el potencial de reconciliación

[11] En algunos de estos pasajes, la separación de lo estético y lo bueno parece desvanecerse. Véase, por ejemplo, la novena carta, donde Schiller les encomienda a los artistas la labor de darle al mundo "una *orientación* hacia el bien" (176). Según Elizabeth Miller, esto es algo característico de la "tradición idealista", en la que "el arte habita un plano superior y sirve de modelo ético" (478). En la idea de que el arte puede superar, vencer o triunfar sobre la naturaleza podemos encontrar el germen de la sentencia más controvertida de "The Decay of Lying": "la Naturaleza imita al Arte" (Wilde 320).

[12] Para una discusión sobre cómo sus ocupaciones de filósofo y dramaturgo pueden haber influido en sus ideas, véase la transcripción de la clase de Paul De Man sobre Kant y Schiller y su conversación con M. H. Abrams.

del discurso estético, sin ocultar del todo los costos que eso conlleva. A fines del siglo XIX en Gran Bretaña, las tendencias sociales descritas por Schiller –la industrialización, la división del trabajo y el culto filisteo de la "utilidad [*Nutzen*]"– no hicieron sino intensificarse hasta niveles impensables un siglo antes (116). En este contexto, Wilde y Morris debieron ponderar hasta qué punto estaban dispuestos a disciplinar o cortarle las alas a la autonomía de lo estético para ofrecer reconciliar una sociedad cada vez más hostil a su oficio, que en el peor de los casos trataba al arte como un bien de consumo y en el mejor como un instrumento de denuncia o instrucción (Kant, *Drei Kritiken* 4 257).

Habiendo establecido estas coordenadas de interpretación, ahora podemos comparar las maneras en que Wilde y Morris emplearon las estrategias retóricas de autonomía y reconciliación en "The Decay of Lying" y *News from Nowhere*. El punto fundamental que estos manifiestos tienen en común –y por el cual pueden ser llamados esteticistas– es que ambos defienden la autonomía de la imaginación y la belleza ante el imperativo mimético predominante a fines del siglo XIX. La "revelación final" con la que Wilde concluye su diálogo es que "el fin propio del Arte" es "Mentir", o sea, "contar cosas bellas y falsas" (320). Al igual que Kant y Schiller, Vivian –el portavoz cínico y provocador de las ideas de Wilde– separa lo bello de lo verdadero, pero, en lugar de considerarlos "indiferentes", los vuelve mutuamente excluyentes, al menos en el arte (Schiller 288). Es decir, para Vivian la belleza y la verdad no solo se evalúan con estándares distintos, sino que, además, no pueden o no deben coincidir de manera fortuita en un objeto artístico: una obra bella ha de ser también una obra falsa, ya que es en esencia una mentira. En consonancia con este principio, el programa artístico propuesto por Vivian consiste revivir el "antiguo arte de mentir": si los artistas contemporáneos lo adoptaran –le asegura a Cyril, su interlocutor y representante del sentido común victoriano–, "el Romance, con su temperamento de maravilla, regresaría al país" y serían testigos de "un nuevo Renacimiento del Arte" (318). Por esta razón, Vivian celebra "los antiguos mitos y leyendas y sueños" (302), los "cuentos de hadas" (306) e incluso el "anacronismo" (295); y, al mismo tiempo, desprecia al "novelista moderno", que "insiste en ir directamente a la vida" y "presentarnos hechos aburridos bajo la apariencia de ficción" (293). La distinción que Wilde plagia de Algernon Charles Swinburne[13] es

[13] Para una discusión de sus fuentes y de su historia de redacción, véase el capítulo de Lawrence Danson dedicado a "The Decay of Lying".

muy elocuente sobre la posición de Vivian respecto del realismo: mientras la "realidad imaginativa" de Balzac combina "el temperamento artístico con el espíritu científico", el "realismo sin imaginación [*unimaginative*]" de Zola es dirigido exclusivamente por este último (299). En términos kantianos, podría decirse que para Vivian el naturalismo de Zola reduce el rol de la imaginación en el arte al que esta tiene en la cognición empírica (es decir, en la ciencia y la historiografía), sometiéndola a la heteronomía del entendimiento y tratándola como si fuera meramente "reproductiva", no "en su libertad", "productiva y activa por sí misma" (Kant, *Drei Kritiken* 4 160). Si bien "el principio de [su] nueva estética" consiste en que el arte carece de referencia externa o "no expresa nada más que a sí mismo", Vivian concede que el arte puede "tomar la vida como parte de su materia prima", bajo la condición de que la "recree", "la remodele en formas nuevas" y se mantenga "absolutamente indiferente a los hechos, invente, imagine, sueñe" (Wilde, "The Decay" 313 y 301). Parafraseando a Kant, podríamos afirmar que para Vivian la imaginación debiera crear otra naturaleza en el arte a partir del material que le proporciona la real, solo que, para complicar más las cosas, Vivian sostiene que el arte precede ontológicamente a la naturaleza: "Suyas son las 'formas más reales que el hombre vivo' y suyos los grandes arquetipos de los cuales las cosas que existen no son sino copias incompletas" (Wilde 306). Por esta razón, la "segunda doctrina" de la estética de Vivian afirma, espejeando la primera, que "todo mal arte es el resultado de retornar a la Vida y la Naturaleza y elevarlos como ideales" (319). Desde esta perspectiva, los períodos de decadencia en la historia del arte ocurren cuando "la Vida toma el control" y "expulsa al Arte al descampado" (301).

Como especula Christine Bolus-Reichert, es muy probable que "Morris hubiera simpatizado con los elementos centrales del manifiesto estético de Wilde"[14] (77). De hecho, el mismo Morris declaró en una carta de junio de 1889 que su última novela "pone en práctica la teoría de Oscar Wilde sobre la belleza de mentir, ya que no tiene tiempo, lugar, historia ni teoría" (*Collected Letters* 77). Todo parece indicar que Morris se estaba refiriendo a *The Roots of the Mountains,* publicada en noviembre del mismo año[15], pero esta afirmación podría ser aplicada de manera general a su obra tardía,

[14] Elizabeth Miller va más allá y asegura que "Morris prefigura el manifiesto esteticista de Wilde varios años antes" en "The Worker's Share of Art", que apareció en *Commonweal* (el periódico de la Liga Socialista dirigido por Morris) en 1885 (485).

[15] Esa es la opinión de Norman Kelvin, el editor de *The Collected Letters of William Morris* (77, n. 3).

incluyendo *News from Nowhere*. La estrategia que adopta para fundamentar la autonomía del arte en *News from Nowhere* es muy similar a la utilizada por Wilde en "The Decay of Lying". El meollo del asunto se encuentra en el capítulo XVI, titulado "Cena en el Salón del Mercado de Bloomsbury". Ahí, el narrador William Guest[16] se da cuenta de que todos los temas retratados en las pinturas murales del salón habían sido tomados de "extraños mitos y fantasías del mundo antiguo, que ayer con suerte media docena de personas en el país conocía", concretamente las leyendas y cuentos que los hermanos Grimm "recopilaron de la infancia del mundo" (130). En ese momento, Clara –en un rol similar al de Cyril– plantea la misma pregunta que podría estar haciéndose el lector: ¿Por qué los habitantes de esta utopía, que parecen estar "tan interesados en [sus] propias vidas", cuando "escriben poemas o pintan cuadros […] rara vez tratan de nuestra vida moderna o, si lo hacen, se esfuerzan para que sus poemas y pinturas no se le parezcan en nada [*take good care to make their poems and pictures unlike that life*]"? (131). Y la respuesta que recibe es que precisamente en eso consiste la esencia del arte:

> Siempre ha sido así y supongo que siempre lo será, […] sin importar cómo lo expliquemos. Es cierto que en el siglo diecinueve, cuando había tan poco arte y tanto que hablar de él, existió una teoría según la cual el arte y la literatura imaginativa debían versar sobre la vida contemporánea; pero nunca la llevaron a la práctica, pues, si se pretendía hacerlo, el autor siempre se aseguraba (como Clara dio a entender ahora) de disfrazar, exagerar o idealizar y, de un modo u otro, volver la vida distinta [*strange*]; de modo que, a pesar de toda la verosimilitud presente, podría igualmente haber versado sobre el tiempo del los faraones. (131)

Resulta casi imposible evitar la impresión de que el viejo Hammond está parafraseando las palabras de Vivian: "El Arte mismo es en realidad una forma de exageración; y la selección, que es el espíritu del arte, no es sino una forma excesiva de enfatización" (Wilde 302). No obstante, la situación de enunciación desde la que habla el viejo Hammond produce una diferencia fundamental entre su discurso y el de Vivian, a pesar de todas sus similitudes textuales. En la utopía de Morris, la vida y la naturaleza no son

[16] *Guest* en inglés quiere decir huésped y, dado que proviene de la época del lector, William Guest está "de visita" en "ningún lugar" –*Nowhere* es el calco inglés del griego οὐ τόπος– para traernos "noticias" de la utopía imaginada por Morris.

considerados "vulgares, comunes y poco interesantes" (Wilde 303). Tampoco allí el arte y la realidad se encuentran irrevocablemente separados por "la barrera impenetrable del estilo bello" (301). Antes al contrario, en *News from Nowhere* las personas, los edificios e incluso las necesidades básicas de la vida han sido estetizadas: todos los presentes están "elegantemente vestidos" (129); el salón es "bello y de arquitectura elaborada" (130); la cena misma –"no un festín, solo una comida común"– es "simple, pero excelente en su tipo" (131); "la copa, la vajilla y el plato" son "bellos" a los ojos de Guest, "acostumbrado al estudio del arte medieval" (131); y "los muebles y los accesorios en general [… son] armoniosos con la mesa, bellos en su diseño y muy ornamentados" (131). Con esto, ya hemos dejado atrás el problema de la autonomía y nos hallamos de lleno en el terreno de la reconciliación.

Como señalamos al comienzo de este ensayo, la maniobra de reconciliación del discurso estético consiste en ofrecer el dominio del arte, previamente definido como autónomo, para salvar divisiones o resolver problemas que surgen en otros campos del conocimiento o esferas de la actividad humana, incluida la sociedad. Desde esta perspectiva, la negación del imperativo mimético no conlleva necesariamente lo que suele llamarse "un cisma entre arte y realidad social" (Miller 478). Antes al contrario, dicha negación constituye el prerrequisito para que el arte pueda participar o influir en la vida social a partir de lo que le es propio, de una forma distinta a la ciencia, la filosofía, la historiografía, el periodismo, etc. Como vimos en los párrafos anteriores, los manifiestos estéticos de Morris y Wilde se alinean casi perfectamente respecto del modo en que implementan la estrategia de la autonomía de lo estético. Sin embargo, esta similitud desaparece por completo cuando los consideramos desde el punto de vista de la estrategia de reconciliación, por no decir que parecen encontrarse en extremos diametralmente opuestos. El principal problema exegético que surge en este contexto es de qué manera debiéramos tomarnos la que es quizás la doctrina más famosa de Vivian: "La Vida imita al Arte mucho más que lo que el Arte imita la Vida" (307). De buenas a primeras, esta aseveración parece ser un ejemplo paradigmático de lo que Regenia Gagnier llamó "ingenio [*wit*] wildiano": la "inversión" de "truismos victorianos", es decir, del lenguaje, las creencias y los valores de la clase media (*Idylls* 7). De ser así, deberíamos evitar centrarnos demasiado en su contenido proposicional, ya que lo que Wilde estaría buscando al invertir la máxima aristotélica sería ante todo producir un efecto en su audiencia: "La Vida imita al Arte" es una provocación calculada para *épater le bourgeois*, una protesta

irreverente contra la autocomplacencia de la clase media, una subversión de los dogmas sobre cuales ha construido su hegemonía. Asimismo, sería imposible negarle a William Buckler que "The Decay of Lying" es en gran medida un espectáculo de destreza argumentativa, a través del cual Wilde construye un personaje o una actitud antes que un manifiesto estético coherente (313-14). Por cierto, el distanciamiento autorial no es solo evidente en la elección de género literario (diálogo), sino que también en el estilo tan jovial como perverso, repleto de ironías, paradojas, aforismos, chanzas, burlas e insultos elegantes. Si todo esto no bastara para convencernos, Buckler cita una carta de comienzos de 1889, donde Wilde le explicó a un amigo: "deliberadamente expresé mis nuevas opiniones sobre el arte, y particularmente sobre las relaciones entre arte e historia, de una forma en que [el público] no pudiera entenderlas", con el objetivo de evitar que este las "vulgarice" como suele hacerlo con "cualquier idea artística" (*Letters* 387). Por su parte, Lawrence Danson propone una interpretación más compleja y matizada de la relación entre dialéctica (en el sentido platónico de la palabra), verdad, identidad y creencia, a partir de la historia de redacción del texto –originalmente un ensayo– y la teoría del diálogo que Wilde elaboró en "The Critic as Artist" (37-38). Según Danson, podemos ver a Wilde endorsando las ideas de Vivian y de otros personajes de manera parcial y transitoria en el desarrollo de sus propias convicciones sobre el arte. Otra lectura posible no considerada hasta ahora es que "The Decay of Lying" sea una puesta en práctica del mismo credo que predica: si la verdad no es sino un efecto estético, la manera más apropiada de producirla es a través de situaciones imaginarias y de un estilo original y seductor. Sin importar dónde uno se sitúe en este debate, lo cierto es que como parte de un ejercicio heurístico podemos considerar seriamente la validez teórica de las doctrinas de Vivian, así como las consecuencias que tienen para el discurso estético, con o sin la autoridad del autor, sobre todo si se trata de "una teoría que nadie ha propuesto hasta ahora", "sumamente fructífera" y que "permite ver la historia del Arte en una luz completamente nueva" (320).

En su tercera y última doctrina, entonces, Vivian concibe al arte como creativo y autoexpresivo, mientras la vida aparece como un "deseo de expresión" esencialmente imitativo y carente de creatividad (311). Preguntarse cómo esta doctrina se relaciona con la estrategia de reconciliación del discurso estético en cierto sentido equivale a preguntarse por lo que algunos críticos llaman "la función del arte en la sociedad" (Bolus-Reichert 78). Harto del panfletista común y el reportero sensacionalista, quienes, como Dickens o

Reade, hacen del arte un mero instrumento de crítica social, Vivian esgrime la noción kantiana de la naturaleza desinteresada del arte: "las únicas cosas bellas [...] son aquellas que no nos conciernen. Siempre y cuando una cosa es útil o necesaria para nosotros [...] cae fuera de la esfera propia del arte" (299). Ahora bien, la principal diferencia de su argumento con el de Kant es que Vivian solo puede concebir la utilidad de la belleza de manera binaria: o bien como un medio para otra cosa, o bien como un fin en sí mismo. No puede o no quiere concebir que la belleza posea una eficacia o conformidad a fin sin fin, es decir, una realización espontánea de fines ajenos siguiendo sus propias reglas, tales como prepararnos para llevar a cabo nuestro deber moral o inculcarnos las actitudes necesarias para la ilustración. Como lo plantea Michèle Mendelssohn, para Vivian las alternativas son "el arte por el arte" o "la doctrina utilitaria del beneficio [*usefulness*] práctico o moral"; no hay caminos intermedios (5)[17]. En consecuencia, no es suficiente para Vivian sostener que el arte es autónomo, un fin en y por sí mismo y que no debe ser tratado como un instrumento político o educativo. En una cruzada iconoclasta contra el utilitarismo victoriano, Vivian aboga por la inutilidad absoluta del arte, rechazando cualquier posibilidad de que contribuya a un fin externo o participe en la vida social, aunque sea de modo indirecto y no planeado. Incluso va más allá invirtiendo la relación utilitaria entre vida y arte: lejos de ser tratado como un instrumento por y para la vida, el arte "recluta la Vida a su servicio" y la "toma como parte de su materia prima" para desarrollarse a sí mismo (301). No obstante, como en cualquier operación de este tipo, la inversión solo afecta la jerarquía de los términos, mientras su oposición permanece intacta. Parafraseando a Schiller, podríamos decir que en "The Decay of Lying" el arte, en lugar de liberar los distintos aspectos de la vida humana, solo los somete a una nueva forma de opresión, que podríamos llamar artística o estética. En este punto, es clave reparar en el hecho de que Cyril convenientemente no plantea una pregunta fundamental que surge de la exposición de la tercera doctrina de Vivian: ¿Por qué las "diversas formas" creadas por el arte son apropiadas para la "expresión" de la vida, si es que efectivamente el arte "se desarrolla estrictamente en sus propias líneas [*purely on its own lines*]"? (311 y 319). En esta "conformidad a fin involuntaria y no buscada" de las formas artísticas yacen los componentes elementales para

[17] Lawrence Danson identifica y discute "otros elementos de un discurso binarizado que opone la imitación a la creación, la naturaleza a la forma y la vida al arte" en "The Decay of Lying" (37).

una maniobra de reconciliación que tanto Vivian como Wilde se rehusaron a elaborar, uno podría asumir que deliberadamente (Kant 254).

Una inversión similar tiene lugar en el "corolario" de esta doctrina: "la Naturaleza externa también imita al arte" (320). El orador imbatible, "listo para probar cualquier cosa", demuestra esto recurriendo a lo que podríamos denominar un fenomenalismo o idealismo estético, según el cual nuestra percepción de la realidad se lleva a cabo a través del arte o está radicalmente determinada por él: "Las cosas existen porque las vemos y lo que vemos y cómo lo vemos depende de las Artes que han influido en nosotros" (312). Por cierto, esta teoría es más cercana al empirismo de Berkeley o Hume que a la crítica transcendental de Kant, en la medida en que las obras de arte, conocidas empíricamente, se vuelven o al menos forman significativamente las condiciones de experiencias futuras[18]. En la *Crítica de la razón pura*, Kant había afirmado que "la imaginación es un ingrediente necesario de la percepción misma", dado que sintetiza "lo múltiple de la intuición" para formar "imágenes" (A120). Sin embargo, al ser una condición *a priori* de la experiencia, esta actividad de síntesis imaginativa opera de manera invariable en la percepción, por lo que no puede ser modificada por el conocimiento empírico, incluidos el arte y la cultura en general[19]. El giro culturalista de Vivian altera drásticamente la relación entre el arte y la cognición empírica, sobre todo la historiografía y las ciencias naturales. La "Verdad" se vuelve "completa y absolutamente una cuestión de estilo" y la realidad misma resulta no ser más que un efecto estético: los retratos de Holbein "nos arroban con una sensación de realidad absoluta", no porque se parezcan a personas que efectivamente existieron, sino que porque "el estilo es lo que nos hace creer en una cosa –nada más que el estilo" (305 y 316). Asimismo, tanto las épocas como los países pasan a ser creaciones artísticas: la Edad Media, Japón y la antigua Grecia "son simplemente una forma determinada de estilo" (315-16). Vivian bautiza a Heródoto como el "Padre de las Mentiras" y reivindica como mentirosos a una larga lista de historiadores y naturalistas desde Cicerón y Plinio hasta Aldrovandi y Carlyle (304). Esta maniobra discursiva va más allá de "una protesta comprometida contra la racionalidad" y "la facticidad

[18] Un ejemplo clásico es la explicación que Hume hace del origen de la idea de "causalidad" como un "hábito de la mente" en *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748).

[19] Alguien que, como Vivian, confunde las funciones productivas y reproductivas de la imaginación es para Kant un "soñador [*Phantast*]", en el sentido despectivo de la palabra (*Anthropologie* 167).

científica" del período victoriano, como la que ve Regenia Gagnier (*Idylls* 3), o del "desprecio franco y resuelto" del artista "ante todo tipo de evidencia, es decir, ante cualquier recurso a la verdad de la ciencia, la economía, la sociología o cualquier cosa que no sea su propia invención", que describe Lawrence Danson (42) . En estos pasajes, Vivian ya no solo defiende la autonomía del arte, sino que somete la cognición empírica a las reglas –o, si se quiere, a la anarquía– del dominio del arte. En otras palabras, está abogando por la cuarta relación entre imaginación y entendimiento que Kant ni siquiera menciona en su tercera *Crítica*. En términos kantianos, uno podría decir que la imaginación, forzada a obedecer la ley del entendimiento incluso en el terreno del arte (realismo), ahora afirma su independencia replegándose sobre su negatividad (su "libertad sin ley") y termina socavando la legítima jurisdicción del entendimiento en el proceso. Nuevamente, en "The Decay of Lying" la autonomía de lo estético, en lugar de reconciliar, solo genera más y mayores conflictos.

Por su parte, la interpretación del uso de la estrategia de reconciliación en *News from Nowhere* ha tenido una trayectoria curiosa, por no decir paradójica. La obra teórica de William Morris ha sido justamente reconocida como el "primer intento en lengua inglesa de producir una teoría marxista del arte" y *News from Nowhere* como "la mejor visión literaria del futuro según el marxismo en inglés" (Arscott 9; Brantlinger 39). Durante la mayor parte del siglo XX, esta peculiar amalgama de esteticismo y marxismo fue percibida como problemática y en algunos casos incluso contradictoria, sobre todo a la luz de la producción artística y literaria de Morris tras su retiro de la Liga Socialista el año 1890[20]. Por fortuna, esta tendencia fue rectificada decisivamente a fines del siglo pasado por críticos como Regenia Gagnier y Norman Kelvin, cuyo trabajo contribuyó a "convertir la 'problemática autonomía del arte' en la autonomía imprescindible [*essential*] del arte: imprescindible no solo en aras de la forma, sino que de la sociedad"[21] (Kelvin 431). Desde la perspectiva adoptada en este ensayo, sin embargo, lo inusitado no es que Morris engarce las estrategias de autonomía y reconciliación en un mismo texto, sino que Wilde haya implementado la primera de tal forma que la segunda quedara sistemáticamente truncada. Lejos de inventarla o

[20] Elizabeth Miller (477-79 y 490-91) y Christine Bolus-Reichert (73-75) recapitulan este debate, que no es mi intención reformular aquí.

[21] Cada uno a su manera, los estudios de Caroline Arscott, Elizabeth Miller y Christine Bolus-Reichert forman parte de esta tradición crítica.

importarla de otro lugar, *News from Nowhere* actualiza la dimensión política y utópica de la estrategia de reconciliación a través del marxismo, que, como vimos, ya era parte del arsenal retórico del discurso estético desde al menos fines del siglo XVIII. Además, podríamos agregar que la fusión del trabajo con "las categorías de arte y juego", que Patrick Brantlinger atribuye a Marx y Engels, probablemente provenga de la estética clásica alemana o esté inspirada en ella (39). Basándose en la noción marxiana de praxis, en *News from Nowhere* Morris concibió el arte como una forma de trabajo no alienado, o sea, como una forma de autoproducción libre y placentera. En sus propias palabras, el arte es el proceso mediante el cual "un hombre puede sacar [*put forth*] lo que sea que tiene dentro y hacer que sus manos exterioricen [*set forth*] a su mente y su alma" (156). A diferencia de Vivian, Morris se alineó con John Ruskin (1819-1900) y entendió que el carácter y la calidad del arte están determinados por sus condiciones sociales de producción[22]. Como había explicado en "Art under Plutocracy" (1883), con el advenimiento del capitalismo hace "dos o tres siglos" el trabajo manual se volvió "tormentoso" y "degradante" y sus productos "feos", lo que hizo que se escindiera del arte ("Plutocracy" 165-66). Simultáneamente, surgió un gremio de artistas profesionales o nobles, que venden objetos "de escaso valor" artístico en el "mercado", mientras que las personas con "talento" y "genio" languidecen en el anonimato, porque la mayoría de la sociedad es incapaz apreciar sus obras ("Plutocracy" 166-67). Morris concluyó que era imposible producir arte propiamente dicho en estas condiciones y, como señala Caroline Arscott, a partir de la década de 1880 su "teoría del arte [...] en realidad solo se refiere al rol del arte en una sociedad socialista"; es decir, se volvió una teoría del arte utópico o incluso una teoría utópica del arte (13). En su visión, lo que podríamos llamar arte auténtico solo puede ser producido en una sociedad completamente democrática e igualitaria y *News from Nowhere* es precisamente un intento por imaginar ese tipo de sociedad, donde el trabajo y el arte pasan a ser idénticos: "todo trabajo es ahora placentero", principalmente "porque hay placer sensible y consciente

[22] Particularmente, en *Modern Painters* (1843-1860) y *The Stones of Venice* (1851-1853). Los estudios de Brantlinger, Gagnier, Arscott y Miller discuten la influencia que la obra de Ruskin tuvo en Morris. Para evitar posibles malentendidos, quizá sea necesario mencionar que la autonomía de lo estético, es decir, su separación de lo cognitivo y lo ético, no implica necesariamente la creencia en que (i) sus principios sean inmutables o en que (ii) operen en el vacío. Si puede haber una historia de la ciencia y de las normas de conducta, también puede haber una historia de los estándares con los que se produce y juzga el arte.

en el trabajo mismo; es realizado, en otras palabras, por artistas" (95). A diferencia de otros estetas, para Morris este "arte genuino" es esencialmente un "arte popular" o colectivo, es decir, producido y "compartido por todas las personas"[23] (Brantlinger 37).

Fiel a sus raíces materialistas, Morris indica que se requiere una base tecnológica mínima para alcanzar este estado de cosas: "Todo trabajo que pudiera ser fastidioso hacer a mano es realizado por máquinas altamente optimizadas; y en todo trabajo que es un placer realizar a mano no se utiliza maquinaria" (127). No obstante, a través del viejo Hammond nos enteramos de que, después de que el gobierno burgués fue derrocado, el mayor obstáculo para construir el socialismo no fue la consecución de estos requisitos materiales, sino que la actitud de las personas ante el trabajo, la "pobre concepción" que tenían "del verdadero placer de la vida" (134). Finalmente, este cambio decisivo en la conciencia y la vida fue llevado a cabo a través del arte: el "remedio consistió, en breve, en la producción de lo que [antes] solía ser llamado arte" (137). El viejo Hammond le narra esta transformación a Guest de la siguiente manera:

> El arte o trabajo-placer, como debiéramos llamarle, del que estoy hablando ahora, surgió al parecer casi espontáneamente de una suerte de instinto en la población –a quienes la desesperación ya no impelía a desvivirse por un trabajo terrible y penoso– de dar lo mejor de sí en el trabajo en curso, de volverlo excelente en su especie. Cuando eso hubo ocurrido por un tiempo, un anhelo de belleza pareció despertar en las mentes de los hombres y estos empezaron a ornamentar de manera torpe y rudimentaria los bienes que producían […] De este modo, logramos poco a poco encontrar placer en nuestro trabajo. Luego nos volvimos conscientes de ese placer, lo cultivamos y procuramos tener suficiente. Entonces, lo conseguimos todo y fuimos felices. ¡Que así sea por los siglos de los siglos! (137-38)

Así fue que en la visión utópica de Morris "la más perfecta de todas las obras de arte, la construcción de una verdadera libertad política" –como diría Schiller–, fue creada de forma colectiva (116). Evidentemente, el énfasis

[23] Según esta interpretación, *News from Nowhere* poseería solo uno de los dos rasgos definitorios del esteticismo identificados por Miller, a saber, la "insistencia en la autonomía del arte y el aislamiento de la conciencia individual" (477).

aquí está puesto en la producción de obras de arte antes que en su recepción: lo esencial para Morris es que todas las personas se realicen a sí mismas y sientan placer al hacer su trabajo y, de este modo, embellezcan sus vidas y el mundo. Como lo expresó Brantlinger, la utopía de Morris consiste en "la vida y el trabajo de la gente común y corriente vueltos bellos a través de la libertad" (41). Si en *News from Nowhere* el arte puede tener esta función histórica indispensable en la construcción de la utopía socialista, es porque es concebido como conforme a fin sin fin, al igual que en la tradición estética alemana de fines del siglo XVIII. En otras palabras, precisamente porque Morris concibe el arte como autónomo, un fin en y por sí mismo, es que puede ofrecerlo como un modelo de trabajo no enajenado o, en otras palabras, como un campo de juego donde los seres humanos pueden aprender a vivir libremente ejercitando su libertad. Si el arte hubiera sido empleado a propósito para conseguir esto, es decir, si hubiera sido tratado como un mero instrumento político, su contribución en el proceso de transformación social habría sido nula o, en el peor de los casos, contraproducente: podría haber producido aún más alienación, como en "The Decay of Lying". Algo conforme a fin sin fin solo puede servir de medio para otra cosa en la medida en que no sea tratado como tal: o bien satisface necesidades externas de manera espontánea siguiendo sus propias reglas, o bien no las satisface en absoluto. De manera performática, en la lectura de Elizabeth Miller la edición artesanal de *News from Nowhere* aparece como un "artefacto del futuro", un atisbo de lo que la vida podría ser más allá del capitalismo, porque en ella "el libro se vuelve un fin en sí mismo en vez de un medio, encarnando en el presente una disrupción futura del progreso industrial" (494).

En este ensayo, he intentado demostrar que en "The Decay of Lying" y *News from Nowhere* tanto Wilde como Morris fundamentaron la autonomía del arte presentándolo como un "producto [*work*] de la imaginación" creativa, cuyo "objeto […] no es la verdad simple, sino que la belleza compleja" (Morris 132; Wilde 302). No obstante, la principal diferencia entre estas instancias textuales del discurso estético salta a la vista inmediatamente cuando las consideramos desde la perspectiva de la estrategia de reconciliación. En *News from Nowhere*, la autonomía aún es compatible con la noción dieciochesca tardía de conformidad a fin sin fin y, por consiguiente, el arte es capaz de mediar y resolver conflictos sociales. En cambio, en "The Decay of Lying" se justifica la autonomía del arte a partir de la inutilidad absoluta del arte, por lo que solo puede ser salvaguardada produciendo un nuevo tipo de

conflicto. Ahora bien, a pesar de esta diferencia ostensible, ambos textos revelan que a fines del siglo XIX la maniobra de reconciliación se había vuelto casi imposible de sostener, ya que en un caso fue suprimida y en el otro desplazada a un mundo utópico. Al situar la reconciliación en este espacio radicalmente separado de la realidad contemporánea, *News from Nowhere* afirma negativamente el "cisma entre arte y realidad social" que Elizabeth Miller considera característico del esteticismo y que "The Decay of Lying" se deleita en exacerbar (478). De la interpretación de este cisma depende el modo en que entendemos la dimensión política del esteticismo británico. A mediados de la década de los noventa, Regenia Gagnier agrupó a Ruskin, Wilde y Morris en el campo de los estetas prácticos, quienes, según ella, buscaban "transformar la vida cotidiana" de todos a través de "una revuelta subjetiva" y "sensual", en oposición a los estetas decadentes, quienes tenían un miedo neurótico a la libertad de los demás y veían en el arte solo un "medio de escape individual", como Joris-Karl Huysmans o Frederick Rolfe (Gagnier, "Practical Aesthetics" 265-66). En "The Soul of Man under Socialism" (1891), Wilde, al igual que Morris, presentó al arte y la ciencia como las únicas actividades que, en una sociedad capitalista, les permiten a unos pocos individuos, como Keats o Darwin, "aislarse" y "hacer realidad la perfección de lo que [hay] en [ellos]" (255). Adicionalmente, afirmó que en el socialismo cualquier actividad, como pescar o "mirar ovejas en un páramo", podría cumplir el mismo propósito sin la necesidad de aislamiento (266). Esto último, por cierto, no quiere decir que debamos pasar por alto el potencial disruptivo de "The Decay of Lying", sus fuertes tendencias anticientíficas e incluso antihumanistas, argumentando, como hizo Buckler, que el diálogo es "una defensa incondicional del humanismo en clave nueva" (321). Pero la defensa erística o hasta sádica que Vivian hace de la autonomía del arte puede ser vista como el último reducto de resistencia de un deseo frustrado de libertad, que espejea desde el desencanto el deseo utópico que guió los proyectos artesanales y editoriales de Morris, así como sus novelas tardías[24]. Como afirmó Gagnier en *Idylls of the Marketplace*, "Wilde deseaba libertad de la autoridad para que la imaginación y la sociedad humana se desarrollasen"[25]

[24] Para los proyectos periódicos y editoriales de Morris, véase el estudio de Elizabeth Miller. Para el trabajo decorativo de Morris y su participación en el movimiento *Arts and Crafts*, véase el capítulo de Caroline Anscott. Para las novelas tardías de Morris, véase el artículo de Christine Bolus-Reichert.

[25] Para Gagnier, "las obras de Wilde proveen un espacio donde la imaginación –una imaginación romántica o mejor dicho utópica– se encuentra con el mercado, que inevitablemente

(15). Tanto para Wilde como para Morris, el esteticismo, el medievalismo y el utopismo fueron distintas formas de afirmar negativamente que el arte es incompatible con la vida, simplemente porque, en las condiciones sociales existentes, la vida no es libre.

BIBLIOGRAFÍA

Arscott, Caroline. "William Morris: Decoration and Materialism". *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. Comp. Andrew Hemingway. Londres: Pluto, 2006. 9-27.

Bolus-Reichert, Christine. "Aestheticism in the Late Romances of William Morris". *English Literature in Transition* 50.1 (2007): 73-95.

Brantlinger, Patrick. "*News from Nowhere*: Morris's Socialist Anti-Novel". *Victorian Studies* 19.1 (1975): 35-49.

Buckler, William. "Wilde's 'Trumpet against the Gate of Dulness': 'The Decay of Lying'". *English Literature in Transition* 33.3 (1990): 311-23.

Danson, Lawrence. *Wilde's Intentions: The Artist and His Criticism*. Oxford: Claredon, 1998.

De Man, Paul. "Kant and Schiller". *Aesthetic Ideology*. Ed. Warminski Andrzej. Minneapolis: Minnesota UP, 1996. 129-62.

Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.

Engell, James. *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1981.

Fortunato, Paul. "Wildean Philosophy with a Needle and Thread: Consumer Fashion at the Origins of Modernist Aesthetics". *College Literature* 34.3 (2007): 37-53.

Gagnier, Regenia. "A Critique of Practical Aesthetics". *Aesthetics and Ideology*. Comp. George Levine. New Brunswick: Rutgers UP, 1994. 264-82.

_. *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford UP, 1986.

Joughin, John y Simon Malpas, comp. *The New Aestheticism*. Manchester: Manchester UP, 2018.

Kant, Immanuel. *Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht*. Ed. Königlich Preußilchen Akademie der Wissenschaften. Vol. 7. Berlín: Reimer, 1917. 23 vols. *Kant's Gesammelte Schriften*.

---

la absorbe y transforma" (*Idylls* 15). De un modo similar, Bolus-Reichert cree que la tercera doctrina de Vivian busca "transformar la realidad" a través del arte (78). En cambio, Paul Fortunato argumenta que "Wilde no puede hacer –y se niega siquiera a concebir– un arte no mercantilizado" y tilda de crédulos a los críticos que "confían en la palabra de Wilde, cuando posa de defensor del arte elevado ante tendencias popularizantes (por ejemplo, como lo hace en su ensayo "Soul of Man")" (38 y 40).

_. *Crítica de la facultad de juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila, 2006.

_. *Critique of the Power of Judgment*. Ed. Paul Guyer. Trad. Paul Guyer y Eric Matthews. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

_. *Die drei Kritiken*. Ed. Wilhelm Weischedel. 4 vols. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2020.

Kelvin, Norman. "Morris, the 1890s, and the Problematic Autonomy of Art". *Victorian Poetry* 34.3 (1996): 425-36.

Marthene, Samantha. "Kant's Theory of the Imagination". *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*. Comp. Amy Kind. Nueva York: Routledge, 2016.

Martínez, Luciana. "La conformidad a fin de las figuras geométricas." *Ágora* 36.2 (2017): 29-51.

Meek, Ronald. "The Scottish Contribution to Marxist Sociology." *Economics and Ideology and Other Essays: Studies in the Development of Economic Thought*. Londres: Chapman & Hall, 1967. 34-50.

Mendelssohn, Michèle. *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.

Miller, Elizabeth Carolyn. "William Morris, Print Culture and the Politics of Aestheticism". *Modernism/modernity* 15.3 (2008): 477-502.

Morris, William. "Art under Plutocracy: A Lecture Delivered at University College, Oxford, on 14 November 1883". *The Collected Works of William Morris*. Vol. 23. Cambridge: Cambridge UP, 2012. 164-91.

_. *The Collected Letters of William Morris*. Ed. Norman Kelvin. 4 vols. Princeton: Princeton UP, 1984-1996.

_. *News from Nowhere*. Ed. Krishan Kumar. Cambridge: Cambridge UP, 2009.

Oz-Salzberger, Fania. "Did Adam Ferguson Inspire Friedrich Schiller's Philosophy of Play? An Exercise in Tracking the Itinerary of an Idea". *Cultural Transfer Through Translation: The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*. Comp. Stefanie Stockhorst. Ámsterdam: Rodopi, 2010. 315-38.

Pascal, Roy. "Property and Society: The Scottish Historical School of the Eighteenth Century." *Modern Quarterly* 1 (1938): 167-79.

Schiller, Friedrich. *Kallias: cartas sobre la educación estética del hombre.* Ed. Jaime Feijóo. Trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos, 1990.

Tonelli, Giorgio. "Von den verschiedenen Bedeutungen des Wortes 'Zweckmäßigkeit' in der *Kritik der Urteilskraft*". *Kant-Studien* 49.1-4 (1958): 154-66.

Wilde, Oscar. *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Ed. Richard Ellmann. Chicago: Chicago UP, 1982.

_. *The Complete Letters of Oscar Wilde*. Ed. Rupert Hart-Davis y Merlin Holland. Londres: Fourth Estate, 2000.

_."The Decay of Lying". *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Ed. Richard Ellmann. Chicago: Chicago UP, 1982. 290-320.

_. "The Soul of Man under Socialism". *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Ed. Richard Ellmann. Chicago: Chicago UP, 1982. 255-89.

Willaschek, Marcus, et al., comp. *Kant-Lexikon*. Berlín: De Gruyter, 2015.