

ADAM PHILLIPS



PLACERES PERMITIDOS

EDITORIAL RONEO

—

SEPTIEMBRE DE 2021

SANTIAGO DE CHILE

Unforbidden Pleasures: Rethinking Authority, Power and Vitality
Adam Phillips



© Editorial Roneo

© Editorial Hueders

© Adam Phillips 2015, first published in Great
Britain in 2015 by Hasmish Hamilton

© De la traducción, Izaskun Arrese Ortiz
Primera edición: noviembre de 2021

Publicada en acuerdo con o The Foreign Office, Agència Literària, S.L.,

ISBN 978-956-09383-5-0

Todos los derechos reservados.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida
sin la autorización de los editores.

Edición a cargo de Cristóbal Carrasco

Corrección: Nicolás Vargas

Diseño de portada e interior: Mariana Forray

Editorial Roneo

Jorge Washington 325, Ñuñoa
www.roneo.cl | contacto@roneo.cl

Santiago de Chile

ÍNDICE



Imponer la ley	11
Trucos de obediencia	41
Contra la autocrítica	63
Placeres permitidos	87
La vida misma	113
Coda	133
AGRADECIMIENTOS	135
BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA	137

Para Judith

–definir– es desconfiar.

LAURENCE STERNE, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*

Me ha costado el mayor esfuerzo y todavía me lo sigue costando:
convencerme de que es indeciblemente más importante cómo se

llaman las cosas que lo que son.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaya ciencia*

Sufrió

Una terrible resaca

De fe.

OLENA KALYTIAK DAVIS, “It was a Coffin That Song”

Un niño siempre, en parte, quiere ser destetado.

EDNA O’SHAUGHNESSY, “The absent Object”

IMPONER LA LEY



No parece que preguntemos nunca “¿Por qué sabes?” o “¿Cómo crees?”

J. L. AUSTIN, “Otras mentes”.¹

Cuando Oscar Wilde pronunció la famosa frase de que el problema del socialismo es que ocupa demasiadas tardes, nos recordaba que siempre existen asuntos que nos importan más que aquellos que supuestamente más nos importan, y que por mucho que nos preocupemos por algo, siempre existirán otras cosas que queramos hacer más. Existe una prohibición inevitable en el socialismo; quizás este quiere que renunciemos a demasiado. Como sucede con cualquier otra de nuestras obligaciones, excluye y rechaza en demasía. Cuando nos permitimos algo estamos prohibiendo otra cosa. Todos nuestros ideales –nuestros objetivos, aspiraciones y creencias– son por definición restrictivos. Ese es su sentido y su propósito. Pero para Wilde, en este hecho tan corriente –no podemos hacer todo, creer todo, amar o desear a todos– hay una preocupante y absurda inatención selectiva. Puede que estemos demasiado entusiasmados en hacer sacrificios, puede que disfrutemos renunciar a cosas. De hecho, podemos hacer lo que hacemos gracias a lo que tenemos que renunciar.

Algo es posible –o eso parece, sugiere Wilde– haciendo que muchas otras cuestiones sean imposibles; incluso impensables, inconcebibles. Aun así, nos sentimos inexplicablemente atormentados por

¹ N. de la T.: las referencias utilizadas en el libro se consignan en la Bibliografía de referencia. Todas aquellas no consignadas corresponden a traducciones propias.

algunas de las cuestiones y personas que somos persuadidos a excluir. Prohibir algo es hacerlo inolvidable (los niños no deben cruzar la calle sin mirar, los adultos no deben pensar demasiado en sexo, o en el tipo equivocado de sexo). En el mejor y en el peor de los casos prohibir es forzar la atención y garantizar el interés. Es como sistematizar lo inolvidable. Siempre debemos tener presente, en algún lugar de nosotros mismos, lo que nos han prohibido, lo que nos hemos prohibido a nosotros mismos. Tendemos a describir el hacer cosas prohibidas como estar fuera de control, aunque esto no significa que cuando hacemos cosas permitidas tengamos el control. De hecho, es solo porque hemos creado cosas prohibidas que hemos creado la idea de tener el control. Nuestras ideas y vivencias del placer se han confundido al ser asociadas con el control. Cabe señalar que cuando hablamos de placeres permitidos no necesitamos el lenguaje del control, de la disciplina y del castigo. Podemos olvidarnos de esas palabras. A eso se refiere Wilde cuando escribió en “El crítico como artista” (1891): “Enseñamos a la gente a recordar, no a cómo crecer”. Quizás no podamos enseñarle a la gente *cómo* crecer, pero para crecer hay cuestiones que necesitas poder olvidar.

Wilde cree que el socialismo dificulta la sociabilidad y que, implícitamente, podemos utilizar el compromiso, la convicción y las creencias –también la moral y los propósitos, acotará Wilde– para estrechar nuestras mentes (y entorpecer nuestro crecimiento). Como si siempre hubiera una tentación o un deseo de olvidar la diversidad de nuestros placeres, de simplificar (e higienizar) nuestro hedonismo al servicio de una integridad tradicional; el olvido de los placeres es una de las formas que puede tomar la renuncia al placer (la que formaliza el psicoanálisis). Es como si siempre estuviéramos imponiéndonos leyes a nosotros mismos y fuera dicha ley la que nos forzara a enfocar nuestra atención (nos dice lo que deberíamos y no deberíamos mirar, a quién deberíamos y no deberíamos escuchar). Wilde sugería que se nos enseña a recordar todo, excepto nuestros placeres. Y aquí es donde entra en juego el arte: “Todo arte es inmoral”, dice Wilde y es por ello que en él recuperamos nuestros placeres reales y todo aquello a lo que la moral nos obliga a renunciar. Lo que Wilde llamó “no reconocer una posición como definitiva”, supone no tomar demasiado

en serio a quienes se encargan de prohibir; es decir, no considerarlos bajo sus propias reglas. Los cambios significativos en las costumbres y la moral –periodos de cambio significativo en la historia personal y cultural–, siempre involucran una redescipción de los deseos que antes estaban prohibidos. De una forma u otra, lo prohibido se convierte en menos prohibido, o incluso en permitido, y proporciona un tipo diferente de placer (somos liberados para disfrutar de diversas maneras cosas prohibidas anteriormente: liberados en lo que Kathleen Stewart llama en *Ordinary Affects* una nueva “maraña de conexiones potenciales”). Algunos placeres prohibidos permanecen así, prohibidos, porque nuestras vidas serían intolerables de otra manera. Sin embargo, Wilde sugiere que deberíamos buscar lo inmoral para comprobar qué pensamos y sentimos al respecto. Y aquí es donde entra el arte. Necesitamos ser capaces de pensar y hablar sobre dónde está nuestro verdadero placer y por qué está donde está. Necesitamos averiguar si podemos reemplazar lo que *deberíamos* disfrutar con lo que *realmente* disfrutamos.

Wilde se preguntaba por qué nos impresionaban tanto y nos tomábamos tan en serio los placeres prohibidos. Es decir, por qué podríamos querer ser intimidados por la moral y tentados por el placer de disfrutar el sufrimiento provocado por nuestras renunciaciones. Como el mismo decía, nuestras vidas serían mejores si pudiéramos creer, si pudiéramos vivir como si “la estética estuviera por encima de la ética...Incluso el sentido del color es más importante en el desarrollo del individuo que el sentido del bien y del mal”. Si preferimos la estética sobre la ética podríamos, por ejemplo, disfrutar viviendo en un mundo de consecuencias impredecibles, lo que Bernard Williams llamó “suerte moral”. La ética es profética, sugirió Wilde, de una forma en que la estética no necesita serlo; es prescriptiva, aspira a fijar causas y consecuencias. Intenta predecir el futuro. Al decirnos cómo *deberían* ser nuestras vidas, a menudo la moral pretende decirnos lo que nuestra vida *realmente* es (a pesar de que a menudo sentimos que no vivimos nuestras vidas como realmente debieran ser). ¿Cómo serían nuestras vidas –nos invitan a imaginar los héroes de Wilde– si percibiéramos lo prohibido como algo un poco menos prohibido, si utilizáramos la idea de placer prohibido para pensar *por medio de* ella,

en lugar de utilizarla para dejar de pensar (o hablar)? Quizás la idea de placer prohibido saca lo peor de nosotros. ¿Cómo serían nuestras vidas si nos tomáramos en serio lo que Walter Pater –otrora ídolo estético de Wilde–, escribió en 1866 en su ensayo sobre Coleridge: “La moral rígida y abstracta ha dado lugar a una valoración más precisa acerca de la sutileza y complejidad de nuestra vida”? Esto quiere decir que la sutileza y la complejidad de nuestras vidas (modernas) no se ajustan a una moral rígida y abstracta.

En aquello que llegó a conocerse como Movimiento Estético, en la Inglaterra de fines del siglo XIX –en términos generales, el trabajo de Pater y Wilde y su reescritura del trabajo de John Ruskin, John Henry Newman, Matthew Arnold y el romanticismo que les precedió–, podemos ver, entre otras cuestiones, un intento de cambiar el vocabulario heredado; de encontrar una nueva forma de describir lo que hacemos y lo que no cuando seguimos una regla (como si pudiéramos decidir qué queremos heredar y lo que queremos hacer con nuestra herencia de vocabulario moral, de reglas y costumbres, y las formas de vida que ese vocabulario prevé para nosotros al hablar en nuestro nombre). “El Movimiento Estético”, escribió David DeLaura en *Hebrew and Hellene in Victorian England*, fue “un intento serio y respetable de proveer de una vida plena a una sociedad cada vez más consciente, como decía Arnold, de que la enorme herencia conformada por ‘sistemas de instituciones, máximas de experiencia, dogmas incuestionables, costumbres y reglas’ ya no se correspondía con las necesidades de la vida moderna”. Como Arnold señaló en su ensayo “Democracy”, fue un intento de estos victorianos tardíos “por adquirir un sentido más vívido de su existencia y conducta”. ¿Qué tan diferentes serían nuestras vidas si en vez de las palabras “bueno” o “correcto” (o “sagrado”) usáramos las palabras “bello” o “placentero” o “iluminador” (aunque no para Wilde, la otra mitad de candidatos de finales del siglo XIX dirían “útiles” o “rentables”)? Una vez que se reconoce el poder de la redescipción, palabras como “verdad”, “bueno”, “correcto”, “sagrado” –y, por supuesto, “prohibido”–, están entre las primeras bajas. Al cambiar las convenciones cambias los absolutos convencionales. Otra forma de decir esto –una forma menos seria, más informal y pragmática–, es: olvida determinadas palabras,

usa otras menos conocidas y a ver qué pasa. Si, como escribió Pater, el hábito es una forma de fracaso, deberíamos probar nuevos hábitos, diferentes formas de hablar.

II

“Vivimos castigados por nuestras negaciones”, dice Lord Henry Wotton en *El retrato de Dorian Gray* (1891) de Wilde. “Cada uno de los impulsos que nos empeñamos en sofocar germina en la mente y termina por envenenarnos...El único modo de librarnos de la tentación es ceder a ella”. La alusión a *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790) de William Blake es deliberada. Wilde fue un gran lector de su obra: “Aquel que desea pero no obra, engendra peste”. En la conocida versión de Wilde – “vivimos castigados por nuestras negaciones”; “el único modo de librarnos de la tentación es ceder a ella”, se nos muestra el lenguaje como un espacio de libertad y a esta como un tipo de divertimento. No hemos sido hechizados por un cuadro, sino por una manera de organizar las cosas; por ciertas palabras en cierto orden. Determinadas formas de ejecutar nuestro lenguaje nos han mantenido cautivos (el hábito puede ser un gran amortiguador de los placeres, y no solo de los prohibidos). El lenguaje que formula lo prohibido puede también reformularlo. En “La verdad sobre las máscaras” (1891) Wilde escribió que “en el arte una verdad es aquella cuya contradicción es igual de cierta”. Una vez que entendemos el arte en ambos sentidos podemos comprender cuántos sentidos puede haber. Esto es lo que Wilde quiere hacernos ver. Hemos asumido como órdenes cuestiones que suenan mejor como sugerencias; hemos buscado información cuando podríamos haber preferido evocación o hemos querido hechos cuando era más apropiada una sensación. Cualquier vocabulario es un moralizador –secreto y no tan secreto– de la experiencia, al mismo tiempo una maldición y una bendición, un tipo de instrucción. “Wilde”, escribió su biógrafo Richard Ellmann, “era un moralista, una escuela donde Blake, Nietzsche e incluso Freud eran sus camaradas. El propósito de la vida no es simplificarla. Mientras choquen nuestros impulsos conflictivos, mientras nuestros sen-

timientos reprimidos compitan con los que salen a la luz, mientras nuestras sólidas opiniones revelen surcos inesperados, todos seremos dramaturgos a escondidas”. Incluso Ellmann, como era de esperar, recurre a lo que para Wilde era un vocabulario antiguo: Wilde, dice, era un moralista (Ellmann usa la frase “la estética es superior a la ética” de Wilde como epígrafe para su capítulo sobre Dorian Gray). Pero la tradición que Ellmann crea para Wilde –y en esto fue precedido por Harold Bloom– es ilustrativa. Podríamos interpretar a cada uno de estos autores, tan diferentes y de tradiciones culturales tan diversas, como si dijeran: imponer una ley, cualquier ley, es más absurdo y cruel de lo que parece; lo prohibido siempre es una provocación, del tipo que sea. Entonces, deberíamos olvidar ciertas palabras y sustituirlas por otras. Aléjate lo más que puedas de aquel vocabulario que no sea conveniente para ti y que no te proporciona la vida que anhelas. Piensa en el lenguaje que más te guste, en el lenguaje como placer y no como castigo, como celebración y no como sacrificio. Cada uno de estos escritores tiene palabras claves propias, un idioma característico, un vocabulario a través del cual los reconocemos; y cada uno de ellos, no por casualidad, tiene algo que decir sobre la memoria; sobre el útil, deliberado y placentero olvido de las palabras.

Queremos limitar nuestras mentes –nos gustaría hablar y escribir de una manera determinada– porque queremos poner límites a nuestro deseo, a nuestra sensación de posibilidad. No es casualidad que cuando Wilde escribe sobre el socialismo, como en “El alma del hombre bajo el socialismo” (1891), lo haga también sobre muchos otros temas. En este extraordinario ensayo habla sobre arte e individualismo –sobre arte *como* individualismo–, y sobre el placer como el propósito del arte y del individualismo (“El socialismo es placer”, comentó Wilde en una conversación). Cuando escribe sobre socialismo quiere escribir sobre aquello que los socialistas de su época parecen estar a punto de olvidar y lo que, en realidad, debiesen olvidar. Sugiere que los socialistas de su época, en su fervor ideológico, no han entendido qué tipo de sociabilidad debiese entrañar el socialismo ni qué tipo de tipo de actividades la gente disfrutaría haciendo en comunidad. En el inicio de su ensayo, Wilde afirma que:

la principal ventaja que tendría la implantación del socialismo sería, sin dudas eximirnos de la sórdida necesidad de vivir para los demás, algo que, en la situación actual, agobia a casi todo el mundo. De hecho, apenas hay quien se libre de ella.

Vivir *para* los demás no es lo mismo que vivir *con* los demás; Wilde sugiere que vivir para los demás podría, de hecho, sabotear una convivencia armoniosa. Como clasicista, Wilde seguramente sabía que “sórdido” –en la frase “esa sórdida necesidad de vivir para los demás”–, proviene del latín *sordidus*, “sucio”, concepto asociado a la inmundicia y a los desechos. Entonces, una necesidad sórdida es a la vez un desperdicio y una contaminación. Para Wilde, vivir para los demás, de lo cual “apenas existe quien pueda librarse”, supone una variedad de cuestiones. Desde la ética cristiana del autosacrificio, a través del altruismo y el utilitarismo (haciendo lo que sea que propicie una mayor felicidad para la mayoría), hasta la idea más moderna de ser lo que otros quieren que seamos. Estos otros a quienes queremos complacer son específicos, significativos y, en cierta medida, elegidos (Nietzsche, otro crítico del altruismo cristiano, escribió en *Así habló Zaratustra* (1883): “Desaprendan [verlernen] ese ‘por’, creadores: precisamente vuestra virtud quiere que no hagáis ninguna cosa ‘por’ y ‘a causa de’”. La frase “vivir para los demás” sugiere que podemos vivir al servicio de los deseos de otras personas, que podemos vivir en su lugar o en lugar de ellos, para su beneficio y supervivencia. Que, por así decirlo, podemos olvidarnos de nosotros mismos a fin de recordar a los demás, a aquellos para quienes vivimos. Como si la vida misma fuera un sacrificio, tanto para la generación anterior como para nuestros contemporáneos, en una regresión infinita de obligaciones y deudas (Freud escribiría en *El malestar en la cultura* (1930) sobre sociedades que, de manera profunda e inevitable, ponen en riesgo al individuo y su deseo). Podríamos decir que la frase “vivir para los demás”, con su miríada de asociaciones y connotaciones, es fundamental en el vocabulario moral heredado por Wilde; ¿qué cosas prohíben y alientan estos otros para los que estamos viviendo? ¿Para qué otros estamos viviendo y por qué? ¿Si no estamos viviendo para los demás, para qué o para quién estamos viviendo? ¿Por qué vivir

implica “vivir para”? ¿Por qué la vida –la entonces vida moderna–, requirió justificación, razones, fundamentos o aprobación? ¿Es posible que podamos llegar a creer que no hay nada o nadie para quien vivir? ¿Cómo viviríamos si esto fuera así? Ciertos usos del vocabulario heredado podrían disuadirnos de hacer este tipo de preguntas (que Blake, Nietzsche, Freud, Wilde y muchos otros han formulado). ¿Qué tenemos que ver con otras personas? ¿Qué cosas realmente disfrutamos haciendo con ellas?

En el socialismo pagano de Wilde las personas no son obedientes, serviles o humildes. Considerando que no hay otro centro real desde el que puedan vivir, ellas son, en el mejor sentido del término, egocéntricas (“no podemos salir de nosotros mismos”, escribió Wilde en “El crítico como artista”, “ni puede haber en la creación nada que no esté ya en el creador”; las palabras creador y creación tienen aquí un sentido secular, parodian lo que Wilde consideró el vocabulario cada vez más obsoleto del cristianismo): el cristianismo era un lenguaje que –pese, o debido a, su coqueteo rejuvenecedor en el catolicismo–, le resultaba difícil de articular con convicción. En el socialismo de Wilde, el artista es ejemplar, sobre todo en su desprecio hacia lo que otros quieren de él. Los demás quieren de él una cierta forma de hablar y escribir. Lo que Wilde llamó muchas veces “opinión pública” en “El alma del hombre bajo el socialismo” refiere siempre a la imposición de la ley. La opinión pública es definida por Wilde como “un intento de organizar la ignorancia de la comunidad y elevarla a la dignidad de fuerza física”. A Wilde le molesta esta organización forzada tanto como la ignorancia cultivada. “Cada vez que una sociedad, una parte poderosa de una sociedad o un gobierno del tipo que sea, intenta dictarle al artista lo que debe hacer”, escribió:

el arte se desvanece, se vuelve estereotipado o degenera en una forma vil e innoble de artesanía. Cualquier obra de arte es el resultado único de un temperamento único. La belleza brota de la circunstancia de que el autor sea lo que es. Y no tiene nada que ver con que la gente quiera lo que quiera. De hecho, desde el momento en que un artista se fija en lo que quiere la gente e intenta satisfacer sus demandas, deja de ser un artista y se convierte en un artesano abu-

rrido o simpático o en un comerciante más o menos honrado. Deja de tener derecho a considerarse un artista. El arte es el modo más intenso de individualismo que haya conocido el mundo. Me inclino a decir que es el único individualismo verdadero que ha conocido... él solo, sin pensar en sus vecinos; y si no lo hace únicamente por su propio placer, es que no es un verdadero artista.

Por supuesto, esta no es una opinión de moda, al menos no en las universidades ni entre los socialistas. Era una opinión que, paradójicamente, sería explotada por un mercado de arte voraz. Pero lo que me interesa, histórica y psicológicamente, es lo que Wilde consideró como la condición previa tanto para el arte como para el individualismo: hacer caso omiso a otras personas y a lo que quieren (en su hermoso poema “The Notebooks of Robinson Crusoe”, Iain Crichton Smith escribe que “El lenguaje son los otros”). El artista de Wilde no hace la pregunta de: “¿Cómo puedo hacer que valga la pena invertir en mí?”; en cambio, pregunta: “¿Qué es lo que realmente quiero hacer?”. Más adelante en “El alma del hombre bajo el socialismo” Wilde afirma que “El verdadero artista ni siquiera repara en su público. Para él no existe”, crea arte “para su placer y nunca ha preguntado al público lo que quiere ni se ha preocupado por saberlo”. Podríamos suponer o conjeturar que Wilde es así de insistente en parte porque era muy consciente de su propio deseo; también del mercado depredador que comercializaba arte a un ritmo sin precedentes. El artista, para Wilde, se convierte en esa extraña e improbable criatura, una ley en sí mismo, supuestamente no limitado por las leyes de otros. Las personas empiezan a tener fantasías sobre lenguajes más privados cuando los lenguajes públicos no funcionan. Comienzan a idealizar delincuentes cuando sienten que la ley es en extremo excluyente. El deseo de libertad es el deseo de nuevas reglas. Y nuevas reglas suponen nuevos nombres para las cosas.

El tipo de placer, el tipo de lenguaje que Wilde quiere y promueve es saboteado cuando es o hace lo que otras personas quieren de él (generalmente cuando es animado a hacer en lugar de solo ser). Evidentemente, lo prohibido establece los placeres legítimos del individuo y organiza aquello que las personas puedan querer legítimamente

las unas de las otras (lo que quieren, de y para, las unas de las otras, es el modo en que siempre se formula el “problema”). De hecho, lo que otras personas puedan querer del artista, sugiere Wilde, lo destruye como artista; su arte “no tiene nada que ver con que la gente quiera lo que quiera”. El arte “desaparece”, se “pervierte” una vez que el artista comienza a atender a los deseos de otras personas y anula lo que Wilde llamó en “La decadencia de la mentira” (1891), “esa saludable vanidad natural que constituye el secreto de la existencia”. Llámese madre o mercado, mamá o Mammon, lo que otra gente quiere, al menos del artista, sabotea al arte y al desarrollo. Cuando Ernest sugiere, en la conversación que es “El crítico como artista” que “los grandes artistas trabajan de manera inconsciente, que eran “más sabios de lo que pensaban”, su amigo Gilbert, el personaje más abiertamente “wildeano” de los dos, responde: “En realidad no es así, Ernest. Toda obra imaginativa de calidad es consciente y deliberada. Ningún poeta canta porque tiene que cantar...Un gran poeta canta porque elige cantar”. Un gran artista es consciente de sí mismo y determinado, pero en este relato el artista puede ser consciente de sí mismo solo si olvida la existencia de otras personas (el público, para el artista wildeano, es “no existente”). Es decir, los demás nos distraen de nosotros mismos; lo que ellos quieren de nosotros –para Wilde suelen ser deseadores implacables, monstruosos en su codicia y en su avidez de seguridad–, distorsiona y frena lo que el artista quiere por y para sí mismo. En esta versión de pureza y peligro del arte y del individualismo, los demás siempre ponen en peligro al artista. Este corre el riesgo de olvidarse de sí mismo, amenazado por el placer –el placer masoquista–, que puede traer la sumisión. Con el fin de evitar esta catástrofe, debe olvidarse de los demás y –por imposible que parezca–, vivir como si no existieran, en particular los árbitros del gusto. Es una variante de lo que todo niño debe ser capaz de hacer en caso de ser necesario (fingir que no tiene padres o que estos no son realmente sus padres). El niño elige su futuro al elegir su herencia; quiere ser lo que sus progenitores aparentemente necesitan que sea –quiere devolverles su perfección perdida–, pero hace algo completamente distinto. El niño actúa como un agente doble.

III

Wilde intenta encontrar, entre otras cuestiones, formas de recuperar el placer que sienten las personas en compañía de otras (por ejemplo, sus obras nos hacen disfrutar de personas hablando entre sí de un modo bastante novedoso; como si una conversación no interesante fuera algo terrible). Wilde, como muchos de sus contemporáneos de finales del siglo XIX, sintió amenazada cierta fantasía respecto al individuo y al individualismo, sobre lo que se consideraba valioso respecto al *self*² y a la sociabilidad. De hecho, en 1859, el mismo año en que Darwin publicó *El origen de las especies*, John Stuart Mill escribió *Sobre la libertad* –libro que se convirtió en el manifiesto del liberalismo moderno–, y en el capítulo llamado “De la individualidad” señaló lo siguiente: “Aquel que deja que el mundo, o la parte de él que le corresponde, elija su plan de vida por él, no necesita otra facultad que la de los monos, la facultad de imitar”. *Sobre la libertad* de Mill –donde la “tiranía de la mayoría”, una nueva y monstruosa “opinión pública”, amenazó con sofocar lo que él llamó “La única libertad que merece tal nombre... la de perseguir nuestro propio bien a nuestra propia manera”–, fue un importante precursor de las inquietudes más seductoras del estilo de Wilde.

De una manera más simple se podría preguntar, ¿cuál fue el problema respecto del cual la versión del ateísmo de Wilde fue la solución? ¿Fue la precariedad del individuo moderno al descubrir y querer aferrarse a lo que le resultaba absolutamente necesario? ¿O la dificultad de vivir en un mundo en el cual se asume que la colaboración es inasequible o inútil? ¿O el miedo, quizás, de que no haya nada que importe más o mucho o incluso lo suficiente? ¿O es acaso que la pretensión de convertirse en una ley para uno mismo deja en evidencia nuestro miedo a los demás y a lo poderosos que pueden o parecen ser? De hecho, nuestra moral podría convertirse ni más ni menos que en resistencia frente a la moral de otras personas. O podría convertir-

2 N. de la T.: Se ha preferido mantener *self* en su idioma original. Por su parte, *selves*, de uso reiterado en el libro, se ha traducido por “personalidades” o “individuos”, según correspondía al contexto del texto.

se en una inventiva moral nueva; no solamente, como propuso Blake, al inventar un sistema propio para evitar ser oprimido por otro, sino también al encontrar una moral nueva y no opresiva: una moral que no sea un sistema. Una moral que podría ser objeto de deseo, más parecida a un objeto sexual o estético; una moral que podría disfrutarse y ser estimulante; una moral que podría inspirar más que humillar. Una moral que lograra hacer placentero aquello que desean los demás, y no un castigo; y que, de hecho, cambiara lo que las personas quieren de los demás.

Este deseo de una moral diferente podría hacer que se quisiera cambiar el juego al modificar el juego del lenguaje; encontrando cuestiones nuevas por valorar y nuevos tipos de evaluación (y algo nuevo que decir sobre la evaluación misma). Esto sostendría la posibilidad a la que hacen referencia tanto Wilde como Nietzsche: la posibilidad de que se ame estar vivo. Para ellos, la cuestión no era la dificultad de vivir, sino la dificultad de disfrutar realmente la vida. Ambos sugieren, cada uno a su manera, que no hemos sido debidamente informados sobre los placeres reales (si las autoridades son quienes nos dicen lo que deberíamos disfrutar, debemos preguntarnos qué puede significar ser incitado a disfrutar de algo). ¿Desarrollar un sentido del color, pregunta Wilde, te permitirá seguir adelante mejor que el sentido del bien y del mal (una variante de la pregunta, ¿cuáles son las dificultades que conlleva cambiar mi vocabulario y cambiarlo de modo que realmente cambie mi vida?). En este relato del artista y del crítico como artista, del artista como individuo ejemplar, Wilde intenta respaldar la noción de individuo a través del arte; como si el arte fuera la prueba definitiva o el garante de la existencia del individuo, y el más grande de sus placeres. Como si el individualismo, o el placer del individualismo, estuviese en duda y pudiera hundirse o incluso desaparecer. Como si el artista fuese la única persona –o que representa a la única persona– que podría afrontar la intimidación del consenso; que se resiste a ser deformado por las opiniones y el dinero (lo que Wilde denominó lo “vulgar”, lo “común”). Sugiere que debemos desconfiar de tener demasiado en común con otras personas e incluso con nosotros mismos. Debemos cuidarnos de saber demasiado sobre el conocimiento.

Para Wilde, el arte era por definición no racional, porque la racionalidad era una clase de conformismo. En “El crítico como artista” Gilbert dice: “Hay dos maneras de no amar el arte. La primera es no amarlo. La segunda, amarlo de manera racional. El arte (como supo ver Platón a regañadientes) causa en el oyente y el espectador una especie de locura divina. No emana de la inspiración, pero inspira a los demás. No apela a la razón”. El arte nos vuelve locos. O más bien, el arte nos ayuda a estar lo suficientemente locos para sentirnos plenamente vivos. El arte quiere eliminar la racionalidad, aquella que aleja a las personas de su inspiración. En opinión, solo el arte malo puede entenderse o explicarse. Evidentemente, esto redescubre el proyecto del crítico; en la interpretación de Wilde el crítico es similar al artista y, en muchos aspectos, incluso superior al artista –“la crítica es más creativa que la creación”–. El crítico tiene más libertad para sacar mayor partido del trabajo del artista que el propio artista. El crítico wildeano lleva la obra de arte más lejos de lo que el artista puede (la explicación y el entendimiento son enemigos de este proceso, enemigos del proyecto real del artista). “El crítico”, dice Gilbert, es “a su manera, tan creativo como el artista, cuya obra, de hecho, solo tiene valor si proporciona al crítico una idea para un nuevo modo de pensamiento y sentimiento que pueda llevar a cabo con idéntica, o tal vez mayor, distinción en la forma, y al que, mediante el uso de un nuevo medio de expresión, proporcionará una belleza distinta y más perfecta”. La obra de arte es una excusa para el arte del crítico. El crítico crea evocaciones nuevas como respuesta a la obra de arte; la misma crítica se convierte en una obra de arte. Sin embargo, para el crítico wildeano, es necesario enfatizar que explicar y comprender una obra de arte es no entender el asunto. Una verdadera obra de arte debería ser sorprendentemente conmovedora; no necesita, en lo absoluto, ser informativa. La afirmación de John Ashbery “lo peor de tu arte siempre es aquello de lo que resulta más fácil hablar” nos remite a “El crítico como artista” de Wilde.

El gran arte, en opinión de Wilde –y Wilde siempre privilegia las artes literarias–, permite olvidarnos de nosotros mismos, de nuestras personalidades racionales, conformistas, inteligibles, respetuosos de la ley, demasiado tímidos y explicativos. Este olvido hace posible

otras cuestiones. Cabe señalar que el artista, en la visión de Wilde, ni se pierde ni se olvida de sí mismo –el arte “no emana de la inspiración”: el artista es “consciente y deliberado”–, solamente necesita olvidarse de los demás. El artista de Wilde es, en este sentido, consciente y autoconsciente, sin querer ser propagandista en lo más mínimo (aunque el héroe de Wilde es siempre, paradójicamente, demasiado sabio, a menudo es su saber lo que lo anula: Dorian Gray se suicida; Lord Henry Wotton no). Wilde es tan consciente del poder del lenguaje que busca utilizarlo con deliberación y resolución, con pleno conocimiento de que el lenguaje se define básicamente por sus consecuencias imprevistas.

La “influencia” –para usar una de las palabras clave de Wilde– del lenguaje es inexplicable pero decisiva. Por ejemplo, Wilde escribió en *El retrato de Mr. W.H.* (1989) que *El banquete* es el más “perfecto” de los diálogos de Platón porque es el más “poético”, este diálogo “empezó a ejercer una extraña influencia sobre la gente, y a colorear sus palabras, pensamientos y formas de vida”. Al “colorear sus palabras, pensamientos y formas de vida”, las palabras de Platón (en la traducción de Ficino) desarrollaron el sentido del color en las personas. Aunque Wilde intenta explicarnos cuál fue su repercusión, la palabra “extraño” en la frase “una extraña influencia”, por definición, mantiene las opciones abiertas e ignotas (“extraño” fue otra de las palabras clave de Wilde, como lo fue para su antiguo ídolo Pater). “Extraño” queriendo decir “extranjero”, “foráneo”, “misterioso”; como si el lenguaje nos alienara en su propia familiaridad.

Existe la propaganda y existen los objetos enigmáticos. Podríamos decir que Wilde, paradójicamente, estaba siempre haciendo propaganda en favor de los objetos enigmáticos. El mayor objeto enigmático es el propio lenguaje y su extraña influencia; con la implicación (si bien controvertida) de que, si tuviéramos que tratar la moral como un objeto enigmático, y no como propaganda, nuestras vidas –por no mencionar nuestras conversaciones sobre la moral– serían más placenteras. Nos desconcertaría imaginar para qué usamos la moral y los tipos de placeres en que ella puede involucrarnos. También estaríamos más intrigados sobre qué tipo de placer permiten nuestros lenguajes. La crítica Linda Dowling escribe en *Language and Deca-*

dence in the Victorian Fin de Siecle que “la retórica de Wilde describe la autonomía del lenguaje literario, insinúa los peligrosos efectos que ese lenguaje puede tener en la vida y conciencia humanas”. El peligro que ella describe está dirigido, evidentemente, contra la moral convencional. Esta peligrosa “autonomía del lenguaje literario” hace que el lenguaje mismo parezca un criminal y los “peligrosos efectos” de “ese lenguaje” al que se refiere Dowling iban a ser fatídicos para el propio Wilde.

¿Qué clase de “moralista”, para usar la expresión de Ellmann, era Wilde? ¿Qué clase de moralista puede ser alguien una vez que reconoce, e incluso celebra, las consecuencias no previstas del lenguaje, la extraña influencia de las palabras de determinadas personas y el lenguaje como un posible criminal? ¿Y si prefiere la estética a la ética, la belleza a la moral, y, por tanto, busca formas de vivir al margen de la ley o más allá del bien y del mal? Por supuesto, la sola idea de lo prohibido nos da un conjunto aparentemente coherente de causas y consecuencias –de parámetros–, al darnos un conjunto de reglas y prohibiciones, las cuales deben ser suficientemente comprensibles para garantizar nuestra obediencia. El lenguaje de la prohibición es el anhelo de un lenguaje con influencia directa, no de una extraña influencia; un lenguaje de órdenes, no de impresiones. Un lenguaje de reglas, no de sugerencias. Un lenguaje tan efectivo como la propaganda. Y, sin embargo, como Wilde revelaría una y otra vez –de hecho, disfrutaba hacerlo–, prohibir algo es hacerlo deseable. Lo prohibido coacciona al deseo. Puede hacer que algo sea tremendamente atractivo. Nos hace obedientes, pero también nos hace soñar (a menudo al mismo tiempo). Para cumplir con una regla tienes que tener presente lo que supondría romperla.

“Lo que sucede es siempre lo ilegible”, escribió Wilde en “La decadencia de la mentira”. Es decir, no lo que presuntamente hemos entendido. Sea esto del todo cierto o no, nos recuerda los placeres de un escepticismo jovial. Hay muchas razones por las que algo es ilegible, pero para que sea ilegible, primero alguien tuvo que intentar leerlo. Wilde sugiere que el lenguaje tiene un efecto, una extraña influencia, incluso cuando no somos capaces de leerlo. Las reglas –especialmente en la forma más absoluta de lo prohibido, el tabú–, tienen que ser legi-

bles e inolvidables, accesibles y recordables. Tenemos que ser capaces de saber cuáles son las reglas y pensar que este conocimiento es, en parte, la comprensión de lo que hacemos con ellas. Dependiendo de nuestros prejuicios y preferencias, queremos que parte de lo legible suceda y otra parte no. Y “Lo que sucede es siempre lo ilegible”, añade Wilde. Lo que no sabemos, lo que no hemos entendido puede ser lo más real de nosotros. Puede ser lo que sucederá.

Wilde nos anima a olvidar o desaprender ciertas palabras y frases; a olvidar un vocabulario –palabras como “seriedad”, “deber”, “explicación”, “hecho” e “imitación”, y frases como “vivir para los demás” y “ser útil” (“La mejor manera de no entender la vida es esforzarse en ser útil” escribió Wilde)–, y en su lugar usar palabras como “belleza”, “desobediencia”, “desarrollo”, “placer” y “perfección”, y frases como “lo bello de la vida” y “la alegría de vivir”. Olvidar (o desaprender), un vocabulario consiste en propiciar el recuerdo de un *self* diferente –un *self* enigmático, el único *self* que llegaremos a tener si queremos tener un *self*–, de su plenitud y sus placeres (“son los no poseedores, los que desean, quienes han hecho el uso lingüístico” señaló Nietzsche en 1887 en *La gaya ciencia*). Wilde nos invita a celebrar el egoísmo –su propia redescrición del “egoísmo”–, a imponer un tipo diferente de ley.

IV

“Se dice que alguien es egoísta”, señala Wilde en “El alma del hombre bajo el socialismo”:

porque vive de la manera que le parece más adecuada para desarrollar por completo su personalidad, cuando, de hecho, el principal objetivo de la vida es dicho desarrollo. Así es como deberíamos vivir todos. El egoísmo no consiste en vivir como uno quiere, sino en exigir a los demás que vivan como uno quiere. Lo generoso es dejar a la gente en paz y no entrometerse en su vida. El egoísmo siempre pretende crear una uniformidad arquetípica. La generosidad reconoce la infinita variedad de tipos como algo delicioso, la acepta, la

tolera y la disfruta. Pensar por cuenta propia no es egoísmo. Quien no piensa por cuenta propia no piensa. Lo que es totalmente egoísta es exigirle al vecino que piense como nosotros y tenga nuestras mismas opiniones.

“Infinita variedad de tipos” es una frase paradójica, pues reconoce que, aunque haya tipos, puede haber una variedad infinita de ellos. Al describir el objetivo principal de la vida como el autodesarrollo –o crecimiento como a veces lo llama–, Wilde está incorporando en su estética ideas de la biología del siglo XIX y del darwinismo. Cuando describe como “extremadamente egoísta” exigir al vecino pensar como uno mismo, está dando una opinión sobre el mandato de Cristo “ama a tu prójimo como a ti mismo”; el cual también se puede describir como extremadamente egoísta. En estos preceptos wildeanos nadie impone nada a nadie: Wilde quiere evocar algo prácticamente impensable, una moral sin intimidación. Desconfía, sobre todo, de la confabulación, de la simulación de mundos compartidos a través de la intimidación. Para Wilde es como si el individuo moderno estuviese obligado a olvidar que es capaz de tener sus propios pensamientos, su propio deseo, su propio desarrollo. Como si las presiones de la uniformidad se estuvieran volviendo insoportables (en palabras de Nietzsche, el instinto de vida estaba siendo reemplazado por “el instinto de manada”). Se necesitaba una redescrición, una reformulación del egoísmo y también de lo que fuera que se considerara el *self*. Y, por la misma razón, una reevaluación de lo que se consideraba una regla o una ley. No puede haber *self* sin reglas, y viceversa. Wilde escribe como si las personas pudieran olvidar que tienen un *self*, sus propios pensamientos, personalidad y desarrollo; y que a esto los habían llevado las leyes que los dirigían (como si la conformidad se hubiera convertido en el nuevo individualismo). En otras palabras, la estética de Wilde fue un intento de prevenir lo elegíaco, de persuadir a la gente a que prefiriera siempre lo bueno que está por venir. Quería lo que Nietzsche, su casi contemporáneo, llamó “más vida”; su objeto de deseo, una vez más como Nietzsche, fue el futuro, no el pasado.

Con menos seriedad y mucha menos solemnidad, Wilde no estaba sentado esperando –en palabras de Zaratustra en el gran libro de