

Differenz

Revista internacional de estudios heideggerianos y sus derivas contemporáneas

NÚMERO 12, 2026/1. ISSN 2695-9011 - e-ISSN: 2386-4877 - doi: 10.12795/Differenz.2026.i12.08 [pp. 109-129]

Recibido: 17/08/2025 – Aceptado: 9/9/2025

Más allá de la hermenéutica: un estudio comparativo entre Oscar Wilde y Roland Barthes

Beyond hermeneutics: a comparative study between Oscar Wilde and Roland Barthes

Alejandro Mardones de la Fuente

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La obra crítica y filosófica de Oscar Wilde ocupa un lugar especial en la práctica hermenéutica y en el estudio de la interpretación. Frente a las voces clásicas de Mathew Arnold -que entendería como función primaria de la crítica “ver el objeto como realmente es”- y de Walter Pater -que la entendería como “ver el propio objeto tal y como es”, introduciendo ese elemento subjetivo- Wilde revolucionaría el papel de la crítica artística al postularla como herramienta para “ver el objeto como en realidad no es”. La crítica deviene en sí misma obra de arte. Este componente radicalmente creativo, al proponer la obra original como materia prima para producir una nueva mediante la crítica, problematiza los límites de la disciplina, en sintonía con las prácticas posestructuralistas que envolvieron Francia durante la segunda mitad del siglo XX. Rescataremos en este artículo el caso paradigmático de Roland Barthes y cómo su pluralidad de sentido, la apertura del texto y el lector autónomo dialogan a través del tiempo con las líneas teóricas de Oscar Wilde.

Abstract: Oscar Wilde’s critical and philosophical work occupies a special place in hermeneutic practice and the study of interpretation. In contrast to the classical voices of Mathew Arnold -who understood the primary function of criticism to be “seeing the object as it really is”- and Walter Pater -who understood it as “seeing the object as it is”, introducing that subjective element- Wilde revolutionised the role of art criticism by positing it as a tool for “seeing the object as it is not”. Criticism becomes a work of art in itself. This radically creative component, by proposing the original work as raw material for producing a new one through criticism, problematises the limits of the discipline, in line with the post-structuralist practices that enveloped France during the second half of the 20th century. In this article, we will revisit the paradigmatic case of Roland Barthes and how his plurality of meaning, the openness of the text and the autonomous reader dialogue over time with Oscar Wilde’s theoretical lines.

Palabras clave/Keywords: Paradoja (Paradox); Autor (Author); Individualismo (Individualism); Sentido (Meaning); Crítica (Criticism).

1. Introducción

Durante las últimas décadas, los estudiosos de Oscar Wilde han tomado cada vez más conciencia del amor y el profundo conocimiento que el autor irlandés tenía de la filosofía (Bennet, 2017: 1). Estas investigaciones interdisciplinarias más recientes han trazado una nueva relación entre Wilde y una de las figuras más relevantes del panorama filosófico contemporáneo: Roland Barthes. El interés no es uno aleatorio, son varios los elementos que fuerzan una lectura común de estos dos autores, atendiendo a debates y vivencias que definieron su producción literaria pese a verse separados por casi un siglo de historia. Elementos biográficos, personalidad, influencias literarias y reflexiones filosóficas se cruzan constantemente entre los escritos de ambos pensadores.

La primera línea de investigación que conecta a Wilde con Barthes es la de los estudios del dandismo. G. Willoughby identifica los acentos irónicos y graves del último Barthes, su estilo aforístico y sus juicios de un yo autoral imposible de precisar en el ingenioso dandi Oscar Wilde (1991). Mientras tanto, K. Cerankowski rescata la visión de Barthes en torno al dandismo, entendiéndolo como un estilo de un determinado período de tiempo, y la contrasta con los elementos decadentes del literato irlandés (2013). Las visiones de ambos pensadores en torno al estilo, la moda y la innovación también son problemáticas que ponen en diálogo a Wilde y Barthes junto con otras figuras de gran interés filosófico (Nelson, 2007; Garland, 2008; Schiffer, 2008; Visser, 2011).

Otro de los campos más prolíficos en el que podemos ver comparada la obra de Wilde y de Barthes es, siguiendo la tónica biográfica, lo que en los últimos años se ha dado a conocer como *gay studies* o *queer theory*. Varios autores (Kopelson, 1994; Sinfield, 1994; Kaye, 2004; Eribon, 2015) han estudiado la relación entre subjetividades *queer* y los postulados filosóficos de ambas figuras, atendiendo a cómo las problemáticas vitales y sexuales tanto de Wilde como de Barthes se ponen de manifiesto, de una forma u otra, en su obra. Debemos destacar los trabajos de H. Beaver (1981) y E. Kosofsky (2008), que profundiza en las teorías estéticas de los pensadores y la manera en la que conectan con la homosexualidad, lo erótico y el carácter engañoso del arte.

Sin embargo, el pensamiento de Wilde no solo se ha entendido filosóficamente a través de cuestiones como el estilo, la sexualidad o la biografía. Debemos subrayar el tratamiento de su obra crítica por parte de la Escuela de Yale, pilar fundamental para la recepción del pensamiento deconstructivista de finales de los setenta. Siguiendo el enfoque de crítica literaria que trabajaron varios pensadores, Wilde fue en multitud de ocasiones asociado al posestructuralismo de autores como Derrida, Deleuze o el propio Barthes. Mientras que Hartman (2007) reflexiona en torno a la distancia que Wilde

impone entre la persona y la máscara y cómo décadas más tarde la teoría moderna de la persona intentaría reparar el daño, el mayor estudioso de la obra de Wilde en esta escuela de pensamiento no es otro que Harold Bloom. Debemos señalar su *Oscar Wilde* (Bloom, 2008), una selección crítica de textos que tratan obras clave del artista irlandés, precedido de una emotiva introducción donde se pone de manifiesto la relación entre el pensamiento estético de Wilde y la creación de sentido propia del posestructuralismo de Yale. Destacamos también *The anxiety of influence. A theory of poetry* (Bloom, 1997), aportación clave en el ámbito de la crítica literaria de la década de los setenta. A través del concepto de *misreading*, gesto propio de la obra de Oscar Wilde (Doody, 2000), Bloom estudia con detenimiento el papel que juega las influencias literarias en la producción artística. En *How to read and Why* (2000), Bloom estudia el teatro de Wilde y lo compara con la literatura del sinsentido de Lewis Carroll¹.

En los últimos años, tanto el ámbito anglosajón como el francés han dedicado un mayor interés a estudiar a Wilde y Barthes bajo el paradigma del posestructuralismo y los límites de la hermenéutica clásica, poniendo en común elementos como la creatividad, el lenguaje o la autoridad. En el ámbito anglosajón, debemos subrayar en primer lugar el trabajo de Richard Ellman, identificando a Wilde como un Roland Barthes ancestral (Ellman, 1969: 7-8) y recogiendo el afán del irlandés por liberar a los críticos de la subordinación de la obra original, concediéndoles una mayor participación en la producción literaria (Ellman, 1969: 9). Siguiendo esta línea, debemos reconocer el trabajo de K. Hext (2011), colocando a Wilde en una trayectoria anti-hegeliana que le conecta con pensadores anárquicos como Nietzsche o Barthes, o el de M. Knox (2017), exponiendo cómo el posestructuralismo se ha relacionado con la noción de personalidad, tan presente en Wilde y en Barthes. Varias investigaciones también se han producido tratando de identificar problemáticas propias del posestructuralismo en la obra de Wilde, como la representación (Small, 1985), el dialogismo bajtiniano (Gagnier, 1997), el texto (Danson, 1997) o la propia deconstrucción (Varty, 1998).

En el ámbito francés, Wilde y Barthes han sido en varias ocasiones identificados como teóricos del arte clave para el desarrollo de la disciplina, junto a demás autores posestructuralistas (Talan-Hugon, 2017). La única novela de Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, se ha trabajado desde ópticas poshermenéuticas a través de elementos clave como los epigramas, la imposibilidad de representación o el carácter abierto de la obra de arte (Giudicelli, 2009; Gillespie, 2015). Temas centrales para el pensamiento de Wilde y de Barthes como la producción de sentido, el comprender la crítica como una actividad libre

1 Algunos trabajos a tener en cuenta para comprender la relación entre Harold Bloom, Oscar Wilde y la superación del paradigma hermenéutico clásico: A. Watkitn, (2010), D. Rosenberg (2019), o Doody (2000).

o la capacidad del arte a la hora de construir una nueva realidad, han sido notablemente investigados por autores como B. Gendrel (2020), acercándose a los postulados barthesianos de la “crítica patética”, Y. Landerouin (2008; 2015; 2019), teorizando en torno a la dimensión creativa de la crítica, o J. de Langlade (1987) escribiendo sobre la imagen de la máscara.

El presente artículo busca continuar el ejercicio crítico de estos recientes trabajos. Pese a que la relación filosófica entre Oscar Wilde y el posestructuralismo en general, y entre Oscar Wilde y Roland Barthes en particular, haya generado cierto interés en los últimos años, aún queda por señalar conexiones claras y completas entre las obras de ambos pensadores. En este punto conviene recordar que la recepción de Wilde también puede situarse frente a los marcos de la hermenéutica clásica. Desde Schleiermacher hasta Dilthey, la tarea de la interpretación había consistido en reconstruir la intención original del autor y en reinscribir la obra dentro de su horizonte histórico. La crítica wildeana subvierte este paradigma al no aspirar ni a la fidelidad al autor ni a la continuidad histórica, sino a la confección de nuevos usos con una libertad fuera del alcance del autor (Bashford, 1988: 422). Así, Wilde emerge como un pensador que se enfrenta a la doctrina hermenéutica de que interpretar es revivir la experiencia implícita de la obra y propone una reinterpretación total y novedosa (Basford, 1988: 418).

El objetivo del siguiente trabajo es identificar qué conceptos presentes en la obra de Barthes operan también en la obra crítica de Wilde, articulando postulados estéticos rompedores para su época. A través del análisis de tres ideas clave, sean la paradoja; la muerte del autor; y el individualismo, articularemos un estudio comparativo íntegro y exhaustivo que ponga en diálogo a dos figuras intelectuales separadas por casi un siglo de historia, con el afán de exponer la crítica creativa y productora de sentido de Oscar Wilde manifiesta en la obra de Roland Barthes.

2. La paradoja

La actitud paradójica de los enunciados, las posibilidades que ésta ofrece a través de la ruptura con el lenguaje cotidiano, es el primer elemento sobre el que Barthes y Wilde pivotan en común. Presentemos, en un primer lugar, cómo opera este elemento en la obra de Roland Barthes. En su comentario reflexivo, bajo el título de *Roland Barthes por Roland*, el autor francés comienza a dar forma a la noción de paradoja:

Todo parece indicar que su discurso funciona según una dialéctica de dos términos: la opinión común y su contrario, la Doxa y su paradoja, el estereotipo y su novación, el cansancio y la frescura, el gusto y el asco: amo/no amo. Esta dialéctica binaria es la dialéctica misma del sentido (marcado/no marcado) y del juego freudiano (*Fort/Da*): la dialéctica del valor (Barthes, 1978: 79).

Barthes entiende por Doxa esa “Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeñoburgués, la Voz de lo Natural” (Barthes, 1978: 56). Comparte con el irlandés, como veremos, el rechazo a priori de aquello que se viste como natural, como dado, como verdadero según las masas. En ocasiones, Barthes iguala Doxa con Ley (Barthes, 1978: 74), apelando a ese carácter imperturbable, sacro, con el que la Ciencia impide todo intento de transgresión. El estilo de Barthes presenta la paradoja como desafíos imposibles para el lector torpe, complicando el texto y enfatizando las contradicciones (Chaudier, 2015: 77). Al final, la paradoja, la mentira, no es otra cosa que una transgresión, un intento por escapar a las limitaciones lingüísticas (Sione, 2014: 58) y producir aún más significados.

La Ley, la Doxa, la Ciencia no quieren comprender que la perversión, sencillamente, *hace feliz*; o, para precisar, que produce un *más*: soy más sensible, más perceptivo, más locuaz, me distraigo mejor, etc. y en este *más* reside la diferencia (y de allí el Texto de la vida, la vida como texto) (Barthes, 1978: 74).

Roland Barthes por Roland Barthes nos aporta una presencia polisémica del personaje, un Barthes de entre los infinitos posibles, en sintonía con un movimiento perpetuo a través de inversiones y paradojas (Amossy, 2017: 86). Esta obra de Barthes encapsula a la perfección la potencia de la crítica como arte, que también veremos en Oscar Wilde: la problemática posmoderna, posestructuralista, de identificar un sujeto que ha sido confeccionado por la gramática, por el gesto, por los estados de ánimo. “El objeto inductor no es, sin embargo, el autor del que hablo sino más bien lo que éste me lleva a decir de él: yo me influencio a mí mismo con su permiso: lo que digo de él me obliga a pensarlo de mí mismo (o a no pensarlo), etc.” (Barthes, 1978: 117).

La forma en la que queda configurada *Roland Barthes por Roland Barthes* es, en sí misma, paradójica: un Barthes que se comenta a sí mismo como si estudiara a un autor completamente ajeno y desconocido en unas ocasiones, como si fuera un amigo cercano en otras, o reconociendo en momentos concretos ser él mismo al usar la primera persona. Un Barthes que, a través de imágenes, fragmentos y la constante escritura y reescritura de sus textos, se constituye como sujeto estallado, desintegrado y paradójico (Sione, 2014: 58).

El tratamiento de la paradoja, en relación con el estilo, es uno muy similar al que podemos analizar en la obra de Oscar Wilde. La paradoja, como procedimiento estilístico y filosófico, tensiona directamente el marco hermenéutico clásico. Mientras que la hermenéutica romántica buscaba reconstruir un sentido unitario que reposara en la intención del autor o en su contexto histórico, la paradoja wildeana desmantela esa aspiración a la coherencia y abre el texto a una proliferación incontrolada de significados. Frente al esfuerzo hermenéutico por restituir la unidad del sentido, Wilde propone la discontinuidad, el artificio y la contradicción como motores creativos. En este punto, se revela una primera

fisura respecto de la tradición hermenéutica: la paradoja no interpreta para comprender mejor, sino que inventa para producir más. Siguiendo la exposición anterior, encontramos en *Intentions* una voz teatral vistiendo las reflexiones filosóficas en torno al arte y la crítica. Hay una atención minuciosa al detalle que queda sobre la superficie, a la sorpresa, al resorte que se activa al leer la frase de una sola pasada. En la lectura de los ensayos de Wilde, es fácil percibir cierta alegría infantil, cierto juego con las palabras. La actitud plasmada en el texto no es algo baladí: frente al tono serio, académico, que sería el idóneo para presentar las ideas de una forma más clara y ordenada, con mayor andamiaje y recursos sobre los que sustentar el argumentario, Wilde decide adoptar este otro burlesco, a pesar de que pueda ser entendido como un pasatiempo insípido o una gracieta efímera.

But fracture is, I believe, what Wilde intended his audience to see: a discontinuity (by contemporary standards), for instance between seriousness and frivolity, which would correspond at the level of the work to the discontinuities Wilde finds at the level of the 'personality' (Kemp, 2013: 49).

Podemos poner como ejemplo *La decadencia de la mentira*: "The final revelation is that Lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art" (Wilde, 1969: 349). Este primer juego de palabras, este primer enunciado paradójico en el que Wilde trata de enfrentar la belleza regia de lo que podría ser la Verdad platónica con la bajeza moral de "las cosas que son mentira", es un mecanismo para poder mostrar lo artificioso del pensamiento y suprimir la naturaleza seria de la reflexión:

Through confrontation with a serious point couched in an obvious lie, the reader is forced to consider the point closely on their own terms. The critical position, thus, is made stronger because it is bereft of a conveniently packaged point, uncritically to be digested wholesale (de Vries, 2012: 53).

La creatividad paradójica del lenguaje teatral permite manifestar lo que habría sido imposible si se hubiera seguido uno coherente y plano. A través de la mentira, Wilde consigue explotar los recursos lingüísticos al máximo para presentar una multiplicidad infinita:

[...]and over our heads Will float the Blue Bird singing beautiful and imposible things, of things that are lovely and that never happen, of thing that are not and that should be. But before this comes to pass we must cultivate the lost art of Lying (Wilde, 1969: 348).

La mentira funcionan en la obra de Wilde como un catalizador de la personalidad. "I live in terror of not being misunderstood" (Wilde, 1969: 379), la opacidad y lo oscuro de los razonamientos circulares o contradictorios permiten llegar a aquellos rincones reflexivos que de otra manera no habríamos podido apreciar. Lejos de ser un defecto, el laberinto metafórico es una herramienta más para la producción de sentido: "What people call insincerity is simply a method by which we can multiply our personalities" (Wilde, 1969: 424). Este juego de máscaras permite la multiplicidad del hablante, la evasión y mutabilidad de la propia identidad, el anonimato que hace posible una lectura libre y una expresión fuera de la moral.

Y para presentar esta mentira, esta disolución de los juicios que posibilitan una potenciación de la personalidad, Wilde escoge la paradoja; un gesto que tiende hacia lo indecible y que por el camino amenaza con desestabilizar o destruir aquello a lo que llamamos verdad.

El ejercicio no es uno de contraargumentación, tampoco de nihilismo absoluto. Lo que propone Wilde es una plétora de juicios, una mirada caleidoscópica sobre el lenguaje que pone a disposición del sujeto un patio de juegos en el que desarrollarse. Este conjunto de enunciados paradójicamente abiertos es en gran medida lo que descansaba en el corazón del posmodernismo de Lyotard (Kemp, 2013: 48). Si trazamos la paralela con la corriente postestructuralista, esta multiplicidad de afirmaciones corroería la narrativa decimonónica de que existe una única Verdad. La fragmentación y consiguiente problematización de todas estas máscaras sirve para generar una nueva concepción de la estética que rechace frontalmente la jerarquización del arte y de la crítica. En Wilde, como veremos a lo largo del escrito, creación y crítica acaban por igualarse. En el momento en el que fragmentamos la obra original, en el momento en el que la crítica es capaz de producir por sí misma una nueva obra de arte reinventando el enfoque o la lectura que se da sobre su materia prima, la paradoja se materializa: la crítica es mayor que la obra de arte, el crítico se convierte en un artista. El enunciado paradójico permite a Wilde mostrar al lector la discontinuidad que se maneja entre esos dos tonos que comentábamos al principio. La fractura entre lo serio y lo frívolo, entre lo regio y lo burlesco, permiten trabajar con discontinuidades productoras de sentido, de personalidad.

El crítico wildeano no tiene ninguna razón para ser sincero (Moore-Gilbert, 1993:59), podemos comprobarlo en el personaje de Lord Henry cuando se enuncia que “the probabilities are that the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be” (Wilde, 2003:23). Para alcanzar una personalidad verdaderamente libre, el crítico necesita constantemente de nuevos puntos de vista. Detrás de la máscara, Wilde no tiene que preocuparse por convencer a un lector. Mediante la mentira, la ficción, el lector se ve obligado a creer y a desconfiar de Wilde al mismo tiempo:

If “A truth in art is that whose contradictory is also true”, how can we trust any statement on art, including this one? How are we to believe that in this passage the ‘truth’ is being spoken? Could it be another lie? Furthermore, accustomed as we are to reading essays to access the author’s ‘truth’, how can we trust what we have read? We have entered, through the portal of this passage, a universe of radical uncertainty, a postmodern space in which language is unbalanced and truth unstable and multiple –making it deeply contradictory (Kemp, 2013: 44).

Un análisis de todas las posibilidades que abre el pensamiento paradójico del irlandés es inabarcable; el lector se ve obligado a leer sin la pretensión de una verdad que articular, de un secreto que descubrir. La performatividad de su lenguaje permite ahondar en el misterio sin necesidad de resolverlo.

La crítica wildeana trata de observar, de presentar a su objeto de estudio como verdaderamente no es: rechaza lo Natural, lo consensuado, lo auténtico en tanto que demuestra que no existe algo como lo esencial bajo un texto. Se da espacio en la escritura para hacer de la actitud crítica un impulso tan creativo como el propio arte, presentando la teoría estética como novela, en el caso de *El retrato de Dorian Gray* o de drama, en el caso de los ensayos críticos (Moore-Gilbert, 1993:59). Sus paradojas acarrearán un descentramiento del significado y de sus agencias autorizantes, que de alguna u otra forma adelantan el tropo posestructuralista del autor como texto o de la muerte del autor (Kemp, 2013: 16) expuesto por Barthes. Ambos pensadores encuentran en la función de la paradoja una herramienta para liberar a la sintaxis y permitir la producción constante de nuevos sentidos. En la desarticulación de un discurso coherente, lineal y discursivo, el estilo teatral de Wilde y de Barthes no solo problematizan el texto, sino que la voz autorial queda resquebrajada. Estudiemos, a continuación, dónde queda el Autor en la obra de ambos autores después de esta fisura estilística.

3. La muerte del autor

3.1 Pluralidad de sentidos

Asentemos las bases de este desplazamiento de la figura del Autor atendiendo a la obra de Barthes en primer lugar. En el texto inestable, consecuencia de la liberación paradójica del sentido, el autor acaba por perderse en un laberinto del que se hace imposible salir. En *De la obra al texto*, Barthes entiende el texto como un elemento plural. Esta idea de pluralidad no se limita a enunciar que, efectivamente, conviven varios sentidos en el texto, “sino que realiza la misma pluralidad del sentido: una pluralidad *irreductible* (Barthes, 1994: 77). En el texto, una pluralidad de sentidos, de voces, de autores, dibuja la constelación de referencias e interpretaciones contra la que nos enfrentamos al leer. Etimológicamente, la palabra *texto* proviene del latín *textus*, participio de *texo*, del verbo *texere*, que significa tejer, trenzar, entrelazar. El texto brota de una maraña, de una red infinita de conexiones imposibles de identificar y clasificar. “El texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido —esa textura— el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela (Barthes, 1993: 104)”.

La disolución de la que habla Barthes se nos presenta incompatible con la instauración de una única interpretación del texto, ni siquiera con la instauración de una liberal; la pluralidad de sentidos tan sólo puede entenderse como “una explosión, una diseminación” (Barthes, 1994: 77). El lector acaba percibiendo una multiplicidad irreductible, un

entramado de “luces, colores, vegetaciones, calor, aire, tenues explosiones de ruidos, delicados gritos de pájaros, voces de niños del otro lado del valle, pasos, gestos, ropas de habitantes muy cercanos o muy lejanos” (Barthes, 1994: 77), accidentes dispares que van tejiendo en su interacción el campo metodológico sobre el que trabajamos. Esta pluralidad de sentidos revoluciona la coherencia del texto, abriéndolo y poniendo en duda su unidad. El lector se acaba por enfrentar a todas las huellas que constituyen el escrito, siendo incapaz de localizar el origen de cada una (Barthes, 1994: 71). El lector se convierte así en un puro espacio de recogida de sentido, y no en otro Autor; en un individuo que se limita a especular negando a la figura que pone fin al texto (Haffas, 2024: 99). Ahondando en esta apertura del texto, en esta pluralidad de sentidos imposibles de identificar, Barthes recoge la noción de intertextualidad, trabajada en profundidad por su colega Julia Kristeva.

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las “fuentes”, las “influencias” de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecomillado (Barthes, 1994: 78).

Oscar Wilde, en una de sus piezas periodísticas, reflexiona sobre la presunta originalidad que se espera de un verdadero artista, en consonancia con este huir de las fuentes y los entrecomillados: “The originality, I mean, which we ask from the artist, is originality of treatment, not of subject. It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use he makes of what he annexes, and he annexes everything” (Wilde, 2003: 955).

No existe una originalidad respecto del sujeto, respecto del tema que tratamos o las ideas que exponemos, tan solo podemos esperar cierta originalidad en la forma, en el tratamiento de este contenido. El artista es aquel capaz de operar con todas las referencias que durante sus procesos de socialización e investigación ha ido recopilando o que han ido calando en él. Deja de ser relevante identificar las ideas, las fórmulas o las citas concretas y colocarlas en boca de este o esta otra autora; el verdadero artista es aquel que consigue empaparse de todo y expresarlo todo. Wilde propone abandonar ese sentimiento de culpa al subrayar que uno ha adaptado esta idea de esta fuente, pues no nos podemos apropiarse de algo que no sea ya nuestro, que no nos constituya ya como individuo: “He, indeed, knows neither the origin of his deeds nor their results. From the field in which he thought that he had sown thorns, we have gathered our vintage, and the fig-tree that he planted for our pleasure is as barren as the thistle, and more bitter” (Wilde, 1969: 389).

3.2 La labor de la crítica

La muerte del autor no significa que, a partir de entonces, la literatura entre en una etapa de nihilismo oscuro, incapaz de avanzar hacia el futuro (Nachtergaele, 2013: 29). La creatividad

que comienza con la pluralidad de sentidos permite un enfoque lúdico a la hora de trabajar sobre un texto. Entendiendo la escritura como multiplicidad, el lector-escritor se encuentra con un todo desordenado que no necesita de una reconfiguración para responder a leyes o estructuras fijas; se ve obligado a recorrer el espacio de la escritura sin atravesarlo.

Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva rechazar a Dios y a sus hipótesis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, 1994: 70).

En *Crítica y verdad*, Barthes señala que la labor del crítico es la de levantar una segunda escritura sobre la primera, la de “abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos” (Barthes, 1966: 13-14). La significación no se encuentra atesorada por el autor en la obra, la significación se produce en la interacción de estos dos papeles, en la interacción entre las referencias que manejan tanto Autor como Lector, intercambiando roles y produciendo constantemente. Llegados a este punto, los papeles del autor, del lector y del crítico comienzan a diluirse unos en otros, desdibujando del todo las líneas fronterizas que delimitan sus especificidades. La muerte del autor no deja un vacío, sino que da paso a otra instancia narrativa (Nachtergaele, 2013: 32). El nuevo sujeto abierto a la pluralidad de sentidos no busca descifrar el significado de un texto, no busca desenmascarar a un mentiroso, sino disfrutar de lo que su paradoja, su alteración, su ficción, puede aportar de novedoso: “Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (Barthes, 1994: 70).

El contraste con la tradición interpretativa resulta aquí todavía más evidente. Tanto Wilde como Barthes se descuelgan del lema hermenéutico “comprender a un autor mejor de lo que él se comprendió a sí mismo” (Dilthey, 2000: 78) y la figura del autor no se recupera como origen de sentido, sino que se declara su desaparición como condición para que la interpretación pueda ser creativa. La muerte del autor funciona, en este sentido, como un gesto antihermenéutico, que desplaza la centralidad de la autoría y la sustituye por una pluralidad de voces irreductibles. La lógica a la hora de relacionarse con un texto deja de ser comprensiva, deja de preguntarse por el sentido último, y pasa a ser metonímica, en palabras de Barthes. Trabajamos ahora con asociaciones, contigüidades, traslados, que acaban forzando una liberación de la energía simbólica (Barthes, 1994: 76). El texto deja de ser un objeto sagrado, hermético frente a los comentarios que vengan desde el exterior. El texto deja de ser una figura venerable, y pasa a ser un elemento con el que relacionarnos desde el juego, interpretándolo y rompiéndolo. El crítico se convierte en un intérprete, siguiendo el ejemplo musical que recoge Barthes:

[...]es sabido que hoy, la música postserial ha revolucionado el papel del “intérprete”, al que se le pide de alguna manera que sea el coautor de la partitura que, más que “expresar”, completa. El Texto es más o menos una partitura de ese nuevo estilo: solicita del lector una colaboración práctica. Gran innovación, porque ¿quién ejecuta la obra? (Ya se planteó la pregunta Mallarmé, y pretende que el auditorio produce el libro.) Tan sólo el crítico ejecuta hoy en día la obra (admito el juego de palabras) (Barthes, 1994: 80).

La actitud lúdica expuesta por Barthes a la hora de comprender la crítica como un ejercicio de producción de sentidos, como un hacerse cargo de la pluralidad que compone al texto, se encuentra muy presente en la obra de Oscar Wilde. Wilde, siguiendo con el elemento paradójico que comentábamos en el primer epígrafe, se enfrenta a la tradición de crítica artística inglesa de finales del siglo XIX. Donde Mathew Arnold firmaría que el objetivo de toda crítica es ver el objeto como es en realidad, Walter Pater sugeriría que, por encima de eso, deberíamos antes conocer la impresión que tenemos del objeto tal y como es. Wilde ironiza con los postulados imperantes en su época y reformula el verdadero propósito de la crítica de arte: ver el objeto como no es en realidad.

ERNEST: The highest Criticism, then, is more creative than creation, and the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not; that is your theory, I believe?

GILBERT: Yes, that is my theory. To the critic the work of art is simply a suggestion for a new work of his own, that need not necessarily bear any obvious resemblance to the thing it criticises. The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see [...] (Wilde, 1969: 398).

La nueva crítica que propone Wilde no es un burdo intento de explicar la obra de arte, de presentarla como verdaderamente ella es porque, desde un enfoque intertextual, eso sería imposible. No habría un significado originario establecido por un autor originario; sería imposible identificar una originalidad detrás de la infinidad de máscaras que hay tras un texto. Para el crítico wildeano, la obra sobre la que se trabaja es solo un impulso para crear algo nuevo, algo que no requiera de una conexión fija, de una identidad en el contenido y en la forma con su materia prima: “The one duty we owe to history is to rewrite it” (Wilde, 1969: 390). El crítico no busca desenterrar un sentido dado, sino producir infinidad de sentidos novedosos. Lejos de resolver un misterio, Wilde propone jugar con él: “Yet his object will not always be to explain the work of art. He may seek rather to deepen its mystery, to raise round it, and round its maker, that mist of wonder which is dear to both gods and worshippers alike” (Wilde, 1969: 403).

La tarea del crítico, en armonía con la descrita por Barthes, es la de intensificar el secreto antes que revelarlo, “The critic will certainly be an interpreter, but he will not treat Art as a riddling Sphinx, whose shallow secret may be guessed and revealed by one whose feet are wounded and who knows not his name” (Wilde, 1969: 403). La libertad creativa es una consecuencia directa de la muerte del autor, de esta desestabilización de la unidad autoral.

Que el crítico-artista pierda el miedo a reescribir la historia, que se aventure a reestructurar la obra en su propio ejercicio de lectura, creando nuevos sentidos al cruzar las referencias que él atesora y que se relacionan con la que el texto, en potencia, maneja, implica la imposibilidad de establecer como fija ninguna postura, ni siquiera la del autor. Este impulso teatral, lúdico, “treats the work of art simply as a starting-point for a new creation” (Wilde, 1969: 397), sin verse limitada por el Autor, ese “padre y propietario de su obra” (Barthes, 1969: 78).

Finalicemos esta muerte del autor diacrónica con un ejemplo práctico que Wilde rescata de uno de sus mentores citados con anterioridad, Walter Pater:

Who, again, cares whether Mr. Pater has put into the portrait of Monna Lisa something that Lionardo never dreamed of? [...]. The painter may have been merely the slave of an archaic smile, as some have fancied, but whenever I pass into the cool galleries of the Palace of the Louvre, and stand before that strange figure “set in its marble chair in that cirque of fantastic rocks, as in some faint light under sea,” I murmur to myself [...] (Wilde, 1969: 397).

Profundizando en el argumentario de Wilde, el cuadro de La Gioconda se transforma en una obra de arte más maravillosa de la que ya era; el crítico presenta la obra como no es en realidad para hacerla explotar con nuevos sentidos y significados. La labor crítica-creativa no se daría si nos limitáramos a preguntarnos por la intención de Leonardo. Si le hubiéramos preguntado al florentino por el animalismo de Grecia, la lujuria de Roma o por los pecados de los Borgia (Wilde, 1969: 397) que nosotros como críticos podríamos ver en el retrato de esa mujer, Leonardo habría respondido que nada de eso está en su cuadro, que él solo trataba de representar ciertas líneas y masas, ciertas armonías entre el verde y el azul (Wilde, 1969: 397). Si el Autor siguiera respondiendo por el crítico, la capacidad creativa se vería completamente inhibida. La posición del lector, del crítico, se revaloriza al permitirle participar de la producción de sentido de un cuadro o de un texto. El lector debe actuar como co-creador de la obra aportando esa pieza de significado que, si bien no estaba presente de forma clara, sí estaba implícita.

Para Barthes, la muerte del autor es, antes que cualquier caracterización metafísica, o lingüística, un problema literario (Haffas, 2024: 100); también es así en la crítica de la Gioconda de Wilde. El crítico, el intérprete, completa la obra al aportar todos estos nuevos sentidos, la hace más grande y rica. El crítico se convierte en artista (de la misma forma que el lector se convierte en escritor) al participar de esta colaboración práctica. Una partitura solo se ve ejecutada si se interpreta, de la misma forma que un libro solo se ejecuta si se lee, y un cuadro si se observa. El auditorio produce la pieza musical; los lectores, los críticos, producen el libro.

El Autor muere por tensión, por exceso de autores, por capas y capas de voces, de sentidos, de reinterpretaciones que impiden fijar una en el tiempo. “Yes; the critic will be an interpreter, if he chooses (Wilde, 1969: 402).

4. El individualismo

El sujeto que emerge de estas operaciones críticas no coincide con la concepción hermenéutica de la identidad narrativa formulada por Paul Ricoeur. Para Ricoeur, comprender un texto implica articular un “sí mismo” coherente mediante el relato (Vélez, 2010: 112). Wilde y Barthes, en cambio, dinamitan esa posibilidad de clausura identitaria: la crítica paradójica y la muerte del autor inauguran un sujeto fragmentado, estallado en múltiples voces, imposible de reconciliar en una unidad narrativa. Allí donde la hermenéutica apuesta por el círculo comprensivo que reconduce a la identidad, Wilde y Barthes apuestan por la dispersión como forma de libertad estética y política. Los dos movimientos críticos previamente analizados, el estilo paradójico de ambos autores y su problematización de la figura del autor, desembocan en un tercer movimiento de marcado carácter humanista y cosmopolita. De los planteamientos en pos de una pluralidad de sentidos y una creatividad liberada se deriva un proyecto ético que tiene por objetivo rearticular la noción de sujeto moderno.

La noción de texto neutro trabajada por Roland Barthes puede que nos sirva para asentar las bases de este nuevo programa ético:

No puedo dosificar, imaginar que el texto sea perfectible, dispuesto a entrar en un juego de predicados normativos: es demasiado esto, no es suficiente esto otro; el texto (ocurre lo mismo con la voz que canta) no puede arrancarme sino un juicio no adjetivo: ¡es esto! Y todavía más: ¡es esto para mí! Este para mí no es subjetivo ni existencial sino nietzscheano (“...en el fondo no es siempre la misma cuestión: ¿qué significa esto para mí?”) (Barthes, 1993: 24).

El texto neutro ejerce una transformación epistémica del sujeto que se acerca a él. El lector se ve incapaz de ocupar la posición despótica del autor incluso después de leer y de encontrarse con un significado, puesto que los juicios adjetivos han dejado de tener cabida en esta maraña. Uno solo puede enunciar, llegados a este punto, un juicio eminentemente nietzscheano: qué sentido saca uno, qué sentido produce uno en el texto, sin imponer una interpretación que absolutice el resto. La nueva conceptualización del lector como escritor, del crítico como artista, pone en jaque la idea de una subjetividad unificada. Barthes trabaja por diluir al Yo en una miríada de textos, de códigos infinitos de los cuales la personalidad se nutre y se ensancha. En un ejercicio de radical empatía, el crítico-artista buscará transitar todo el abanico de emociones, leerá en el texto todas las posibilidades y abrazará la enunciación paradójica. El texto supone, así, el espacio en el que “ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan (conservan el sentido circular del término)” (Barthes, 1994: 81).

El sujeto de la escritura se mantiene en un devenir constante, atravesando la pluralidad de sentidos del texto y evolucionando en base a todas esas intensidades literarias que le

atraviesa. Se erige como un sujeto universal, en tanto que se ve conformado por todo el entramado intertextual: “El objeto inductor no es, sin embargo, el autor del que hablo sino más bien lo que éste me lleva a decir de él: yo me influencio a mí mismo con su permiso: lo que digo de él me obliga a pensarlo de mí mismo (o a no pensarlo), etc.” (Barthes, 1978: 117).

Este planteamiento ético, fruto de una reflexión en torno a la autonomía de la crítica artística, ya se encontraba presente también en los textos de Oscar Wilde². De su acercamiento a la figura del crítico-artista, se deduce un “lenguaje vertiginoso de la incertidumbre” (Kemp, 2013: 46), un espacio abierto de contradicción sin límites. En la crítica autónoma no se consigue establecer ninguna verdad última, sino que se aboga por un fluir constante del lenguaje, impidiendo así una articulación fija. Esta crítica trabaja por construir un discurso que no afirme ni uno ni su contrario, sino que celebre en secreto su estatus híbrido e indeterminado (Kemp, 2013: 46).

It is Criticism that, recognizing no position as final, and refusing to bind itself by the shallow shibboleths of any sect or school, creates that serene philosophic temper which loves truth for its own sake, and loves it not the less because it knows it to be unattainable (Wilde, 1969: 436).

Ambos autores comparten la misma visión: la autonomía de la crítica artística implica una autonomía también del sujeto que la enuncia, una libertad a la hora de interpretar el texto y de construir una nueva producción. Sin embargo, este sujeto libre no puede configurarse como un individuo ya dado, ya completado, al ser un fiel reflejo del texto. El círculo hermenéutico no puede completarse haciendo referencia a una subjetividad coherente y contenida en el lector (Moore-Gilbert, 1993:58); la nueva crítica artística empuja a Wilde a

Wonder at the shallow psychology of those who conceive the Ego in man as a thing simple, permanent, reliable, and of one essence. To him, man was a being with myriad lives and myriads sensations, a complex, multiform creature that bore within itself strange legacies of thought and passion (Wilde, 2003:107)

El texto solo puede arrancarle al crítico-artista juicios no-adjetivos, como habíamos visto con Barthes. Se rechaza una clasificación fija y determinada, buscando aprehender la heterogeneidad e indeterminación de un texto que no coloca ningún sentido por encima de otro. Wilde escribe en *El retrato de Dorian Gray* que para su protagonista, “man was a being with myriad lives and myriad sensations, a complex multiform creature that bore within itself strange legacies of thought and passion” (Wilde, 2003: 107); la personalidad perfecta no es otra cosa que el reflejo de este texto neutro y abierto, un “entrelazamiento dinámico entre ella y su entorno difícil de cuantificar” (Willoughby, 1989: 321). El crítico

² “Wilde seems, in his formulation of a new kind of art-criticism, to express something that Roland Barthes would develop sixty odd years later: the self-sufficiency of criticism as an end in itself, or as a new form of aesthetic expression” (Kemp, 2013: 39).

como artista no deja de ser una figura pegada a ese sentimiento de mismidad a pesar de la postergación infinita del logos derridiano, el colapso del sujeto de Foucault o el ataque incisivo de Kristeva al chovinismo de la unidad (Willoughby, 1989: 321). Wilde, en este sentido, es un pensador proto-postestructuralista: el sujeto se diluye en un constante ejercicio de crítica, en una constante reinterpretación del texto que abandona toda estructuración fija de la personalidad, buscando una absoluta y libre: “Through constant change, and through constant change alone, he will find his true unity” (Wilde, 1969: 423).

Las premisas planteadas tanto por Wilde como por Barthes implican una transformación política del individuo, renegando de una visión estructuralista del Yo como principio organizado y abriendo camino a un ideal humanista que defina el desarrollo ético e intelectual en términos de ensanchamiento de la personalidad y de empatía para con el otro (Tompkins, 1980:18).

La idea de un sentido infinitamente amplio implica una postura humilde, abierta al cambio y dispuesta a mejorar, alejándose de un paquete de asunciones inmóviles. Apunta a una comunidad posible en el que el crítico entienda como propio, como parte de su personalidad, todos estos sentidos en un ejercicio de empatía absoluta “To arrive at what one really believes, one must speak through lips different from one’s own. To know the truth one must imagine myriads of falsehoods” (Wilde, 1969: 423). Wilde tiene un pasaje en *El Crítico como Artista* que funciona como eje articulador del proyecto, de la misma forma que lo hacía esa interpretación de La Gioconda de Pater en el epígrafe anterior:

No: the emotions will not make us cosmopolitan, any more than the greed for gain could do so. It is only by the cultivation of the habit of intellectual criticism that we shall be able to rise superior to race prejudices [...]. As long as war is regarded as wicked, it will always have its fascination. When it is looked upon as vulgar, it will cease to be popular. The change will, of course, be slow, and people will not be conscious of it. They will not say “We will not war against France because her prose is perfect,” but because the prose of France is perfect, they will not hate the land. Intellectual criticism will bind Europe together in bonds far closer than those that can be forged by shopman or sentimentalist. It will give us the peace that springs from understanding (Wilde, 1969: 435-436).

Wilde defiende un proyecto cosmopolita, en el que las diferencias nacionales o regionales no lleguen a suponer un obstáculo por lo unitario y positivo de la personalidad basada en la cultura artística. El hábito de la crítica es la herramienta fundamental para superar los distintos prejuicios que no hacen sino limitar al ser humano, como podemos leer en *El Alma del Hombre Bajo el Socialismo*³. Wilde insiste en una unidad del ser humano que, sin embargo, descansa en la infinita multiplicidad de formas.

3 “La obra de arte ha de dominar al espectador, y no el espectador a la obra de arte. El espectador tiene que ser receptivo. Ha de ser el violín en el que el maestro va a tocar. Y cuanto más logre suprimir sus propios necios puntos de vista, sus propios disparatados prejuicios, sus propias ideas absurdas de lo que debería ser o no debería ser el arte, con tanta más probabilidad entenderá y apreciará la obra de arte en cuestión” (Wilde, 2022: 46-47)

El irlandés ve en la figura de Goethe ese primer paso para reconocerse en el otro, para reconocerse en la heterogeneidad de la que se compone el mundo. El crítico se ve reconocido en esa imagen caleidoscópica del ser humano, es capaz de reconocerse en cada una de las interpretaciones del texto, porque todas, de alguna u otra forma, dicen algo de sí: ““Conócete a ti mismo”, estaba escrito en el portal del mundo antiguo. Sobre el portal del nuevo mundo se habrá de escribir “Sé tú mismo”” (Wilde, 2022: 27). La utopía social de Wilde descansa en un Individualismo absoluto, en una personalidad ensanchada. Una vez más, haciendo gala del pensamiento paradójico, del epigrama, Wilde asegura que los prejuicios no se verán solventados a través de la reflexión crítica, a posteriori, sino que una actitud como la del crítico-artista hará imposible en un primer momento esa ofensa contra aquello que le pertenece, que le habla a él.

Esta revolución epistemológica llevada a cabo tanto por Wilde como por Barthes tiene como resultado la re-politización de la figura del lector, del ejercicio de la lectura. Esta nueva dimensión política implica el desarrollo de la figura del lector, transformándolo en un escritor de primer orden, en un artista, al dotarle de herramientas para producir significado y texto. El nuevo helenismo wildeano también se comprende desde un prisma discursivo, de hegemonías: “When discourse is responsible for reality and not merely a reflection of it, then whose discourse prevails makes all the difference” (Tompkins, 1980: 25). Que el relato, la interpretación, pueda por fin disputarse implica el avistamiento de líneas de fuga por las que los sujetos políticos puedan adquirir mayor presencia y poder para luchar por sus situaciones sociales y materiales. Lo vemos en las aspiraciones políticas de Wilde en *El alma del hombre bajo el socialismo*⁴ y lo vemos en los comentarios fragmentados de Barthes en *S/Z*:

Por lo tanto, el significado tiene evidentemente un valor hermenéutico: todo proceso de sentido es un proceso de verdad; en el texto clásico (correspondiente a una ideología histórica), el sentido es confundido con la verdad, la significación es el camino de la verdad: si se consigue denotar al anciano, su verdad (de castrado) queda inmediatamente revelada (Barthes, 2011: 76).

El nuevo crítico, sin embargo, deberá evitar convertirse de nuevo en Autor. La potencialidad política se encuentra ligada a la ética: la liberación del significado es incompatible con una posterior imposición, con una rearticulación del mismo en pos de la producción de sentido. Tanto el proyecto de Wilde como el de Barthes saben hacerse cargo

⁴ “La verdadera personalidad del hombre será, cuando la veamos, algo maravilloso. Crecerá de manera gradual y simple, como una flor, o como crece un árbol. No estará en discordia. Nunca discutirá o disputará. No probará cosas. Lo sabrá todo. Y, sin embargo, no se preocupará del conocimiento. Tendrá sabiduría. Su valor no se medirá con criterios materiales. No tendrá nada. Y, sin embargo, lo tendrá todo, y cualquiera que sea la cosa que se le quite, la seguirá teniendo, tan rico será. No estará siempre entrometiéndose en la vida de los demás, o pidiéndoles que sean como él. Los amará porque son diferentes. Y al no entrometerse, ayudará a todos, como un objeto bello nos ayuda siendo lo que es. La personalidad del hombre será maravillosa. Tanto como la de un niño” (Wilde, 2022: 27)

de esta paradoja. El crítico jamás se convertirá en Autor al buscar constantemente nuevos enfoques, nuevas sensaciones; transicionará todo el espectro emocional del individuo en aras de ensanchar su personalidad al máximo, renegando de imponer una única visión del mundo y haciéndose cargo de todas: “Beauty has as many meanings as man has moods” (Wilde, 1960: 397). Barthes, siguiendo la misma línea política, encontrará en el deslizamiento la herramienta perfecta para sortear el fascismo implícito en toda lengua.

Desplazarse puede significar entonces colocarse allí donde no se los espera o, todavía y más radicalmente, abjurar de lo que se ha escrito (pero no forzosamente de lo que se ha pensado) cuando el poder gregario lo utiliza y lo serviliza (Barthes, 1993: 132).

Mediante el desplazamiento, esta nueva literatura a cargo de Escritores, y no de Autores, puede encontrarse en un movimiento constante de amplitud y heterogeneidad. Alejarse en el momento de colocar una estructura, dinamitar la interpretación en el momento de su enunciación con otra, no permitirse habitar el mismo estado durante más de un instante: construir “una verdadera heteronomía de las cosas” (Barthes, 1993: 133).

5. Conclusiones

Este Individualismo parece, en ocasiones, entrar en contradicción con todo el proyecto postestructuralista que se ha expuesto durante el ensayo. Sin embargo, la utopía cosmopolita de Wilde se puede leer contra la concepción neoliberal del sujeto aislado y que vela por sus propios intereses. Wilde, al hablar de Individualismo, se refiere a esa unidad del ser humano sustentada en la infinitud de formas que adquiere sus lecturas. Los epigramas y paradojas del autor irlandés permiten al sujeto expresarse en el máximo de sus posibilidades, en su contradicción más absoluta, abandonan los límites del lenguaje y pensamiento lógico que funcionaban como barrera fronteriza. La Doxa de Barthes se puede contestar gracias a este retorcer los conceptos que permite el epigrama. Este baile de máscaras conecta a la perfección con el aspecto ético-político de Wilde, proponiendo un sujeto que no requiera de una subjetividad única, que pueda presentarse de manera caleidoscópica. El réquiem por la figura del Autor defiende el mismo proyecto, desgajando toda autoridad fantasma que pudiera forzar una forma de leer, de pensar o de relacionarse con el mundo. Siguiendo el pensamiento de Barthes, el sujeto es capaz de escapar de sí mismo a través de todos estos movimientos de intertextualidad y de crítica independiente. Individualismo, en Wilde, tiene un carácter radicalmente antiautoritario, se trata de un ejercicio honesto por presentar al individuo como es: una contradicción constante, un *fluir* de críticas⁵. El Individualismo wildeano no es otra cosa que una paradoja, como venía haciendo el autor irlandés durante toda

5 Recuerda de forma natural a los versos de Whitman: “Yo soy inmenso y contengo multitudes”.

su producción crítica, un intento por darle la vuelta al término ya cargado ideológicamente y presentarlo en una nueva imagen productora de sentido. Individualismo significaría ahora la autorrealización individual en una lucha contra las interpretaciones o lenguajes que una vez se impusieron sobre él bajo el disfraz de la Verdad. El Individualismo es una defensa por la unidad orgánica, paradójica, del individuo y la sociedad en tanto que maraña, rizoma, espacio neutro donde todo personaje se expresa y se transforma en una relación constante. Tanto el epigrama como la crítica-artística se postulan como herramientas para hacer del individuo uno más pleno, más universal, permitiendo articular cada una de las diferencias en las que encuentra un nuevo sentido o una nueva reinterpretación, que se convierte en autónoma plenamente. En palabras de Barthes, este nuevo crítico como artista “reconoce[ría] la amplia frescura del mundo presente” (Barthes, 2003: 59). Un inmenso impulso que arroja al sujeto a crear un lenguaje libre, una multiplicidad de escrituras que configuren, finalmente, esa utopía del lenguaje (Barthes, 2003: 64) que ambos autores ansían.

En este punto, resulta pertinente contrastar nuevamente a Wilde con la tradición hermenéutica. La interpretación artística, desde posturas como las de Gadamer, supone siempre un diálogo con la tradición, una apertura a la verdad que se manifiesta en la obra (Rodríguez-Grandjean, 2002: 7). Wilde, en cambio, se sitúa más allá de esta lógica dialógica: su crítica no busca comprender ni actualizar un sentido heredado, sino forzar la creación de uno nuevo, radicalmente autónomo. En este sentido, la propuesta de Wilde puede leerse como una alternativa estética a la hermenéutica clásica, pues desplaza la búsqueda de verdad hacia la producción de ficciones, y convierte la crítica en el lugar privilegiado donde el arte se reinventa.

Un Individualismo capaz de sobrepasar los límites del Individuo: ese es el potencial emancipador del discurso ético-artístico que construye Wilde en torno a la paradoja y la crítica, y que más tarde recogería toda una corriente filosófica francesa para llevarla aún más lejos.

Por ejemplo, [Wilde] y [Barthes] están separados por fenómenos de lengua y por accidentes de estilo; sin embargo, practican un lenguaje cargado de la misma intencionalidad, se refieren a una misma idea de la forma y del fondo, aceptan un mismo orden de convenciones, son el encuentro de los mismos reflejos técnicos, emplean con los mismos gestos, a [un siglo] de distancia, un instrumento idéntico, sin duda un poco modificado en su aspecto, pero en modo alguno en su situación o en su uso: en suma, tienen la misma escritura⁶ (Barthes, 2003: 20).

6 Cita modificada. La original reza así: “Por ejemplo, Merimée y Fénelon están separados por fenómenos de lengua y por accidentes de estilo; sin embargo, practican un lenguaje cargado de la misma intencionalidad, se refieren a una misma idea de la forma y del fondo, aceptan un mismo orden de convenciones, son el encuentro de los mismos reflejos técnicos, emplean con los mismos gestos, a un siglo y medio de distancia, un instrumento idéntico, sin duda un poco modificado en su aspecto, pero en modo alguno en su situación o en su uso: en suma, tienen la misma escritura”

Referencias bibliográficas

- AMOSSY, R. (2017) "Roland Barthes et l'image d'auteur: écrits posthumes et hommages amicaux", *Littérature*, 186(2), 82-95.
- BARTHES, R. (1966). *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- BARTHES, R. (1993). *El placer del texto, seguido por Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (2003). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2011). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- BASHFORD, B. (1988). "Hermeneutics in Oscar Wilde's The Portrait of Mr. W. H.". *Papers on Language and Literature*, 24(4), 412-422.
- BEAVER, H. (1981) "Homosexual Signs (In memory of Roland Barthes)". *Critical Inquiry*, 8(1), 99-119.
- BLOOM, H. (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- BLOOM, H. (2000). *How to read and Why*, New York: Scribner.
- BLOOM, H. (eds.) (2008) *Bloom's Classic Critical Views: Oscar Wilde*. New York: Infobase Publishing.
- CERANKOWSKI, K.J. (2013). "Queer Dandy Style: The Cultural Politics of Tim Gunn's Asexuality". *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 41(1), 226-244.
- CHAUDIER, S. (2015). "Le vouloir-être-intelligent: sur le style compliqué de Roland Barthes". JOUSSET. P. (ed.). *L'homme dans le style et réciproquement*. Marseille: Presses Universitaires de Provence.
- DANSON, L. (1997). "Wilde as Critic and Theorist". RABY, P. (ed.). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DILTHEY, W. (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo.
- DOODY, N (2000). "Precursor and Ephebe: Oscar Wilde, Harold Bloom and the Theory of Poetry as Influence". *Bells: Barcelona English language and literature studies*, 11, 25-31.
- ERIBON, D. (2015). *Theories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GAGNIER, R. (1997). "Wilde and the Victorians". RABY, P. (ed.). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GARLAND, S. (2008), "'This temptation to be undone...' Sontag, Barthes, and the Uses of Style". COMFORT, K. (ed). *Art and Life in Aestheticism*. London: Palgrave Macmillan.
- GENDREL, B. (2020). "De la basse continue dans le roman. Pour une autre critique pathétique", *Poétique*, 187, 33-45.
- GILLESPIE, M. (2015). "The Picture of Dorian Gray as a Postmodern Work". *Études Anglaises*, 65, 19-31.
- GIUDICELLI, X. (2009). "The Picture of Dorian Gray: les paradoxes de la représentation". *Études Anglaises*, 62, 28-41.
- HAFFAS, S. (2024). "La mort de l'auteur entre Barthes, Derrida et Foucault". *World Literature Studies*, 1(16), 97-108.
- HARTMAN, G. (2007). *Criticism in the wilderness*. Connecticut: Yale University Press.
- HEXT, K. (2011). "Oscar Wilde and Friederich Nietzsche: Rebels in the name of beauty" *Victoriographies*, 1, 202-222.
- KAYE, R. (2004). "Gay studies/queer theory and Oscar Wilde". RODEN, F. (ed.). *Palgrave advances in Oscar Wilde studies*. New York: Palgrave Macmillan, Nueva York.

- KEMP, J. (2013), "The Importance of Being Postmodern: Oscar Wilde and the Untimely". *Rupkatha Journal*, V, 3, 39-53.
- KNOX, M. (2017). "Homo ludens: Oscar Wilde's Philosophy". BENNET, M. (ed.). *Philosophy and Oscar Wilde*. New York: Palgrave-Macmillan.
- KOPELSON, K. (1994). *Love's Litany: The Writing of Modern Homoerotics*. Stanford: Stanford University Press.
- KOSOFSKY, E. (2008). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- LANDEROUIN, Y. (2008). "'Critique créative' et 'critique de créateurs'". *Willy et Debussy, Poétique*, 155, 333-343.
- LANDEROUIN, Y. (2015). *La critique créative. Une autre façon de commenter les œuvres*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- LANDEROUIN, Y. (2019), "La créativité du 'critique comme artiste' — retour sur la théorie wildienne", *Revue de littérature comparée*, 369, 109-119.
- DELANGLADE, J. (1987). *Oscar Wilde, ou, La vérité des masques*. Paris: Mazarine.
- MOORE-GILBERT, B. (1993). "Oscar Wilde and Reader-Response Criticism". DAY, G. (eds.). *The British Critical Tradition. A Re-evaluation*. London: Plagrave-Macmillan
- NACHTERGAEL, M. (2013). "Nouvelles figures de l'auteur : l'ère photographique (1970-2010)". *Revue des sciences humaines*. 310, 29-42.
- NELSON, B. (2007). "Dandies, Dandyism, and the Uses of Style". MAGERSKI, C.; SAVAGE, R.; WELLER, C. (eds.). *Moderne begreifen*. München: DUV.
- RODRÍGUEZ-GRANDJEAN, P. (2002). "Experiencia, tradición e historia en Gadamer". *A Parte Rei: revista de filosofía*, 24, pp. 1-18.
- ROSENBERG, D. (2019). "The pedagogy of the aesthete: Oscar Wilde and Harold Bloom". *Sympoke*, 27, 333-336.
- SCHIFFER, D. (2008). *Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps (Kierkegaard, Wilde, Nietzsche, Baudelaire)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- SINFIELD, A. (1994). *The Wilde Century: Effimancy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. Columbia: Columbia University Press.
- SIONE, M. (2014). "Barthes et Nietzsche : une pensée nomade". *Philosophia*, 8, 50-59.
- SMALL, I. (1985). "Semiotics and Oscar Wilde's Accounts of Art". *British Journal of Aesthetics*, 25, 50-56.
- TALAN-HUGON, C. (ed). (2017). *Les théoriciens de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France.
- TOMPKINS, J. (1980). "An Introduction to Reader-Response Criticism". *Reader-Response Criticism. From formalism to post-structuralism*. London: The Johns Hopkins University Press.
- VARTY, A. (1998). *A Preface to Oscar Wilde*. Harlow: Addison Wesley Longman.
- VÉLEZ, M. (2010), "Ricoeur y el concepto de texto". *Co-herencia*, 7(12), pp. 85-116.
- VISSER, J. (2011). "The Dandy as an Innovator: the Usefulness of Paradoxes". *Fashion & Luxury: Between Heritage & Innovation*. Paris: Institut Français de la Mode.
- DEVRIES, K. (2012). *Oscar Wilde and Postmodern Thought*, Tesis doctoral, Bangor University.
- WATKIN, A. (2010). *Bloom's How to Write about Oscar Wilde*. New York: Infobase Publishing.
- WILDE, O. (1969), *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, (R. Ellmann, ed.). New York: Random House.
- WILDE, O. (2003). *The Complete Works of Oscar Wilde*. London: HarperCollins.

- WILDE, O. (2022). *El alma del hombre bajo el socialismo*. Barcelona: Arpa & Alfil.
- WILLOUGHBY, G. (1989). "Oscar Wilde and Poststructuralism". *Philosophy and Literature*, 13, 2, 316-324.
- WILLOUGHBY, G. (1991). "The Dandy's aesthetics: Wilde, Gide, Barthes". *English Academy Review*, 8(1), 60-72.
- WILLOUGHBY, G. (2007). "The Dandy's aesthetic: Wilde, Gide, Barthes". *Southern African Journal of English Studies*, 8, 1, 60-72.