

Narciso y Dioniso en W. Pater y O. Wilde

(Luis Martínez Victorio)

Irradiaciones míticas en el Fin de Siglo

ABSTRACT

The Greek myths had a very significant presence in Victorian culture. The dominant tendency was to integrate them as a part of a culture characterised by a transcendent view of history, which was based on a synthesis of the metanarratives of enlightened modernity and protestant/puritanical religion. Myths were represented in accordance with the *ethos* emerging from such a context. At the Fin de Siècle, this representation was challenged by new ideological stances, partly aroused by an economic crisis which shook the foundations of the Victorian paradigm. The mythical figures of Dionysus and Narcissus played a very important role in the development of the Fin de Siècle culture. In other words, the reinterpretation of these myths, carried out during this period, underlies the challenging and postmodern patterns of the art and literature of the last decades of the 19th century. In the following pages the author discusses this process, and analyses a short-story by Walter Pater and two tales by Oscar Wilde in order to illustrate it.

1.

Dioniso y Narciso pueden considerarse las dos grandes irradiaciones míticas en el contexto cultural del Fin de Siglo, puesto que se trata de un periodo caracterizado por el apogeo del esteticismo y del hedonismo. Esto puede hacerse extensivo a muchos países europeos, aunque me ocuparé de la presencia de estos mitos en la literatura inglesa del periodo. Dicha presencia no significa que los autores ingleses del Fin de Siglo aborden directamente

estas figuras míticas en muchas de sus obras, sino que lo narcisista y lo dionisiaco impregnan esos textos a través de personajes y de peripecias vinculables de manera bastante obvia a estos relatos míticos. Uno de las obras que comentaré en este artículo es *Denys L' Auxerrois* de Walter Pater, una de las pocas en la que el protagonismo recae explícitamente en la figura de Dioniso. En los cuentos de Oscar Wilde, *El joven rey* y *El cumpleaños de la Infanta*, los otros textos objeto de análisis, lo dionisiaco y lo narcisista se manifiestan sin la aparición explícita de las figuras míticas.

El Fin de Siglo inglés supuso una profunda ruptura con la episteme dominante en la era victoriana. El modo en el que se produjo esa ruptura con un periodo histórico moderno ofrece la posibilidad de considerar posmoderno al Fin de Siglo. Éste vendría a encarnar por tanto la posmodernidad de la modernidad victoriana. Sin duda, esto implica una visión de la posmodernidad distinta de la que denota literalmente el prefijo, según el cual ésta sería una fase histórica posterior y, en buena medida, superadora de la modernidad, una fase cuyo nacimiento se situaría en torno al fin de la segunda guerra mundial. Este concepto sugiere una visión teleológica de la historia que casa mal con los planteamientos del neo-historicismo con los que me siento más identificado.

En línea con la teoría de Marshall (5), con cuya definición del “momento posmoderno” estoy básicamente de acuerdo, la posmodernidad se identificaría más bien con un contrapunto, una especie de sombra que acompaña a la modernidad misma, ubicándose, por decirlo así, en los márgenes de la episteme moderna, y que en determinados contextos histórico-culturales hace su aparición de manera más o menos generalizada. El Fin de Siglo, al menos tal y como se manifiesta en la cultura inglesa, presenta rasgos posmodernos, los cuales a su vez resultan fácilmente vinculables a los mitos de Dioniso y Narciso. En la interpretación que los autores más significados del periodo hacen de estos relatos míticos radica el componente transgresor y posmoderno del Fin de Siglo.

2.

Cualquier parámetro que se quiera utilizar como referencia —el científico, el tecnológico, el sanitario, el político, etc.— demuestra la modernidad de la

sociedad victoriana. Esta modernidad surgió de una síntesis de los valores de la Ilustración, por un lado, y del protestantismo-puritanismo, por otro, síntesis que generó ese modelo de sociedad liberal-capitalista y democrática con el que todavía seguimos identificando a la modernidad. La Ilustración aportó el protagonismo de la razón y de la ciencia, así como un concepto de sujeto autosuficiente y nítidamente hegemónico respecto a la naturaleza. La religión contribuyó con una serie de elementos perfectamente compatibles con el proyecto moderno, a saber: la ética del trabajo protestante, el individualismo puritano y la dimensión moral que éstos atribuyen a la riqueza, entendida como signo de predestinación a la salvación. Si el individuo enriquecido es un elegido, una sociedad caracterizada por el progreso y el crecimiento económico sólo podía ser vista como una sociedad elegida. Por tanto, el sentimiento religioso mayoritario en la sociedad victoriana podía convivir sin muchos sobresaltos con la modernidad. En definitiva, se produjo una convivencia —y connivencia— extraordinariamente fructífera entre dos visiones trascendentes de la peripecia humana en este mundo, o, por remitirnos a Lyotard, entre dos metanarraciones, una de corte histórico y otra de cariz metahistórico. Por supuesto que hubo puntos de fricción. El caso más significativo fue quizá el efecto producido por las tesis de Darwin. Eminentes victorianos como Tennyson, Carlyle y Arnold sufrieron profundas crisis de fe a causa de la teoría evolutiva, aunque todos recuperaron su fe, lo que muy bien puede explicarse por la comprensión, más o menos consciente, de la compatibilidad de las dos metanarraciones.

Este feliz maridaje entre Ilustración y religión podría haberse ido al traste si el cuerpo —entendido como depositario de la sexualidad, de los instintos, de lo irracional en el ser humano— hubiera tenido el protagonismo que en principio cabía esperar en una era moderna. Una visión liberal por parte de los modernos a este respecto hubiera entrado seriamente en conflicto con la visión restrictiva propia de la religión. Pero esto no llegó a producirse, pues, como advierten Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, el cuerpo fue el gran olvidado en el proyecto ilustrado. Esto se explica precisamente por el sentido trascendente del proyecto, por su entidad de metanarración y por el sustrato de jerarquización violenta, dicho al estilo derrideano, que caracteriza a las estructuras binarias en estas concepciones de la historia. Si antes fue el

alma la clave de la trascendencia atribuida al ser humano y a su historia colectiva, ahora era la razón la que venía a ocupar ese lugar, bien en sustitución del alma, bien superpuesta a ella. En ambos casos, el cuerpo, considerado “intrascendente”, quedaba lógicamente en un segundo plano, sólo contemplado en el fondo como instrumento de afirmación de su opuesto.

El conflicto quedó aplazado y emergió con bastante virulencia precisamente en el Fin de Siglo. Dioniso y Narciso trajeron consigo la identificación del ser humano con su cuerpo, en un contexto de deconstrucción de las estructuras binarias que habían articulado hasta ese momento a la cultura victoriana.

En una cultura dominada por metanarraciones, cabía esperar que los mitos tendieran a integrarse con un sentido de continuidad histórica. Cuanto más profunda sea la historia, más verosímil resultará la atribución de un sentido trascendente a la misma. Esta visión de *continuum* cultural e histórico es la que impregna la aproximación a los mitos de los Apóstoles de Cambridge —Arthur Hallam y Alfred Tennyson, fundamentalmente—, cuya poesía presenta abundantes referencias míticas. Los mitógrafos en general también dejan patente esta pauta de integración (Louis 338-339). En la vertiente religiosa, el empeño es el de incorporarlos de la mejor manera posible a la historia del cristianismo. Los victorianos no descartan a los mitos clásicos como meras leyendas más o menos edificantes, afirmando, por contraste, la verdad del cristianismo. Lo que hacen es considerar a los mitos como manifestaciones primarias del verdadero sentido religioso de la humanidad que habría culminado en la cristiandad.

Ahora bien, la pauta de integración siempre implica una manipulación en función de los intereses que la inspiran. La manipulación victoriana se sustentó en una división bastante radical entre los dioses olímpicos y los dioses místicos —Dioniso, Deméter y Perséfone— para descartar a los primeros y reivindicar a los segundos. Los victorianos despreciaron a los dioses olímpicos por su indiferencia ante el sufrimiento humano, por su frivolidad y por su hedonismo. Zeus, por ejemplo, que quizá podría haber sido interpretado como un anticipo del Dios padre cristiano, era demasiado proclive a la búsqueda del placer sexual —convenientemente disfrazado— con ninfas y con mujeres mortales. Por otra parte, para reivindicar a los dioses místicos, la

manipulación consistió, aunque resulte extraño, en la omisión del aspecto dionisíaco de Dioniso. Los victorianos quisieron ver en estos dioses una cierta dimensión crística, por ser fronterizos entre lo divino y lo humano, por estar tocados por la mortalidad y por suscitar un culto y un sentido de comunidad religiosa premonitorio de lo que más tarde traería el cristianismo. En el caso de Dioniso, él mismo participaba en su culto e incorporaba a los marginados —las mujeres, los esclavos, etc.— en un anticipo de actitudes características de Jesús de Nazaret.

La reivindicación de los dioses místicos se mantendrá en el Fin de Siglo, pero, como ya advertí, desde una pauta de deconstrucción de la versión victoriana. Es decir, Dioniso se volverá dionisíaco.

Siempre resulta difícil situar las fechas de comienzo y finalización de un periodo histórico, pero algunos acontecimientos de gran trascendencia social y cultural permiten ubicar en la década de los 80 el nacimiento de lo que hemos dado en llamar el Fin de Siglo. El continuado progreso y crecimiento de la sociedad victoriana sufrió un frenazo importante justamente en esa década (Ledger y Luckhurst 1-24). Esta inesperada crisis trajo consigo un periodo de pesimismo histórico, opuesto al que en líneas generales había imperado hasta ese momento. Como cabe suponer, este clima se vio agravado por la proximidad del cambio de centuria, una frontera cronológica propiciatoria de sentimientos y discursos apocalípticos.

La crisis de la promesa trascendente trajo al primer plano, por ejemplo, la teoría de la regresión de Thomas Huxley: ¿por qué atribuirle a la humanidad un proceso inexorablemente evolutivo?, ¿por qué no podríamos abocarnos en algún punto de esa evolución a un proceso inverso, a una regresión?, ¿qué nos garantiza que caminaremos siempre hacia delante? En una línea parecida, aunque con una mayor carga ideológica, penetró en la cultura inglesa la *teoría de la degeneración* de Max Nordeau, según la cual todos los elementos que constituyen el marco cultural del Fin de Siglo, sus rasgos distintivos, son traducidos a síntomas de degeneración individual y/o social. Con el agravante de una identificación casi absoluta entre los conceptos de *degeneración* y *feminización*. Y no es de extrañar que H.G. Wells “inventase” precisamente el género de la ciencia ficción en esta fase, y con una clara tendencia al mensaje distópico, como lo demuestran los relatos que publicó en la última década del

siglo, dos de ellos claramente centrados en el tema de la regresión: *La máquina del tiempo* (1895) y *La isla del doctor Moreau* (1896). La ciencia, santo y seña de la religión del progreso, empezaba a ficcionalizarse, a relativizarse y a entenderse incluso como posible causa de la regresión y de la destrucción del mundo. Si el elemento clave de la metanarración de la modernidad podía ser ya tan cuestionable, quedaba abierta la veda para la crisis de otros muchos valores y referencias de la cultura victoriana. Y, como es lógico en medio de un clima tan apocalíptico, se produjo la reivindicación del presente, del disfrute del momento de vida disponible, en definitiva, del hedonismo característico del Fin de Siglo. El Dioniso dionisiaco llamaba a las puertas de la ciudad moderna.

Estrechamente relacionado con la crisis económica está el cambio de modelo económico que señala Regenia Gagnier (20-24): la transformación de una *economía de la producción* en una *economía de consumo*. La economía en recesión busca en el fomento del consumo su salvación. A la inevitable producción de *objetos útiles* se añade la de *objetos deseables*. Todos los bienes se consumen de un modo u otro, pero la *economía de consumo* —un mero eufemismo del *consumismo* con el que tan familiarizados estamos hoy en día— alude al consumo por el consumo, a la circulación de bienes orientados a proporcionar placer al consumidor.

La economía de consumo tiene también mucho que ver con la crisis del Fin de Siglo, pues dicha economía precisa la liberación del deseo como condición *sine qua non* de su propia realización. Para que seamos consumistas el deseo tiene que estar activado. Y liberar el deseo implicaba atraer al centro de la episteme una alteridad, algo reprimido, negado u olvidado en la metanarración de la modernidad, como ya he mencionado. Aunque el poder político-económico pretendiese dar rienda suelta sólo al deseo de consumir, lo cierto es que por esa rendija —o portal, según se mire— iban a liberarse otras alteridades aparcadas en los márgenes de la episteme victoriana, necesarias en el fondo para el funcionamiento de la economía emergente. Surgieron así, además del cuerpo como realidad esencial del ser humano, la *new woman* —la feminización de la sociedad que espantaba a Nordeau y a sus seguidores—, el esteta —la feminización del hombre más espantosa aún para los sectores reaccionarios—, el arte por el arte —un enfoque “intrascendente” del arte para los frívolos mecanismos del mercado— y un concepto de la realidad, vinculado

a esto último, que Wilde desarrolla en su ensayo *La decadencia de la mentira* y que se resume en la célebre máxima “la vida imita al arte” (139). Si el arte inventa la realidad nos situamos en un contexto anti-victoriano. La realidad y la naturaleza, tal y como se conciben en el ensayo wildeano, no son más que el fruto de nuestras fabulaciones y nuestros constructos. Desde este punto de vista de reminiscencias nietzscheanas, todas las verdades se escriben con minúscula, son relativas, puesto que igual que inventamos podemos revocar lo inventado. En otras palabras, nos situamos en un escenario marcado por la crisis de las metanarraciones, con sus esencialismos y sus verdades mayúsculas. A esto Lyotard lo llama posmodernidad.

Es preciso aclarar que la crisis de las metanarraciones no conlleva ni mucho menos su abolición, sino simplemente su devaluación en meras narrativas, es decir, su caída desde el pedestal de la trascendencia. Esto no conspira contra su presencia en una cultura determinada. Más bien al contrario. Como la máxima wildeana indica, esas narraciones se consideran en la posmodernidad como constitutivas de la realidad, o de nuestra visión de la realidad. Desde esta perspectiva, la realidad no es más que un entramado de relatos o ficciones que, por decirlo en términos nietzscheanos, favorecen o perjudican a la vida. Una vez despojadas de su aura de trascendencia, todas esas narraciones estarán más disponibles que nunca para ser manipuladas, recreadas o deconstruidas, para ser tratadas con la creativa irreverencia que caracteriza a la literatura del Fin de Siglo.

3.

La crisis de las metanarraciones durante el Fin de Siglo podrá apreciarse en la relectura de los mitos de Narciso y de Dioniso, éste último en el sentido ya señalado de contradicción con su presentación crística, así como en la irreverencia con la que será tratado el cristianismo y la propia figura de Jesucristo. La mezcla de reivindicación y provocación en relación con los elementos religiosos dará lugar al tan característico componente sacrílego del esteticismo finisecular. Por supuesto, la metanarración descalificada sin muchas contemplaciones será la de la modernidad, por radicar en ella muchos factores incompatibles con la filosofía esteticista.

Empezaré abordando el mito de Narciso para recuperar luego la figura de Dioniso. Parece poco discutible que en el relato mítico la figura de Narciso está cargada de negatividad. Todo lo que se transmite convencionalmente en relación con Narciso y con su conducta es negativo: su olvido del otro, su amor onanista hacia sí mismo, su desprecio incluso de la propia vida... Esta percepción vale para los victorianos y, en buena medida, para nosotros. Pero el Fin de Siglo lo vio de otra manera. Ahora Narciso podía ser identificado con rasgos positivos, incluso con una dimensión moral hasta entonces impensable.

Es significativo que del mito de Narciso haya al menos tres versiones, todas ellas coincidentes en el castigo que recibe el personaje y en la moraleja que se extrae de su peripecia. Ahora bien, en esa peripecia hay diferencias que posibilitan la relativización del mensaje supuestamente unívoco del relato.

Según una leyenda beocia, Narciso era el objeto de deseo de otro joven, Aminias. Narciso, supuestamente incapaz de conocer el amor, rechazó repetidas veces a su pretendiente y acabó regalándole una espada. Aminias lo interpretó —hay que subrayar este verbo— como una invitación al suicidio y se quitó la vida, pero antes de morir maldijo a Narciso, y éste al pasar junto a una fuente se vio reflejado en sus aguas, se enamoró de sí mismo, y, ante la imposibilidad de satisfacer su pasión, decidió suicidarse también. Cuesta ver en este relato la culpabilidad de Narciso. A fin de cuentas, lo único que hace es rechazar una relación amorosa, y el regalo de la espada —un símbolo claramente fálico— podría sugerir, por ejemplo, una explicación a su pretendiente de la causa de su rechazo. Si los victorianos se hubieran detenido en este relato, quizá podrían haber visto a Narciso como un modelo de virtud masculina y haberlo convertido en una referencia moral.

Pero la versión más sugerente en relación con el Fin de Siglo es la de Pausanias. Es decir, los estetas bien podían haber inspirado en él su recreación del mito de Narciso. En este relato, Narciso tiene una hermana gemela con la que comparte su vida en plena naturaleza. Cuando ella muere, Narciso se pasa la vida contemplándose en las aguas de un arroyo, pero no para verse a sí mismo, sino para ver a su hermana muerta en el reflejo de su propio rostro, dada la semejanza entre ambos. Presuntamente, ésta habría sido la causa de que Narciso acabase enamorándose de sí mismo, de que Narciso se volviera narcisista. Pero, como en la versión anterior, caben otras

interpretaciones de este relato. Para empezar, si nos atenemos a la literalidad del relato, lo que se castiga aquí en todo caso es un amor incestuoso. Un amor tabú en todas las culturas, y por tanto merecedor del castigo de los dioses, pero un amor que representa un pecado muy distinto del que tradicionalmente se le atribuye a Narciso, puesto que el personaje se enamora de otro, no de sí mismo.

Hay incluso una posible lectura aún más profunda del relato de Pausanias susceptible de vincularse al Fin de Siglo. No en vano el relato nos insinúa un conflicto entre el yo y la alteridad, tanto interna como externa, que es un asunto de gran interés filosófico y clave para entender la cultura finisecular. Narciso ve a su hermana —idéntica a él— y se ve a sí mismo en el agua. Se abre así la vía para la reinterpretación del mito. ¿No estará Narciso descubriendo a través del otro —siempre igual y distinto a nosotros— una alteridad propia, en este caso su lado femenino?, ¿el bello joven se ama frívolamente a sí mismo o indaga en sí mismo en un proceso siempre arriesgado de autodescubrimiento? Al fin y al cabo, debajo de la superficie del agua están las profundidades. El esfuerzo de autodescubrimiento no puede considerarse reprobable, pero desde luego es un acto potencialmente subversivo en toda sociedad, donde el sujeto debe ser construido desde la *episteme* dominante. Autodescubrirse implica la posibilidad de la *vida auténtica*, por usar la expresión de Heidegger, la vida que elegimos desde nuestra identidad más profunda. El sistema nos aboca siempre a una vida a su servicio, en definitiva, a una *vida inauténtica*. El castigo de Narciso sería así comprensible, pero no justificado en términos absolutos. Supondría la represión de una diferencia de gran calado moral y filosófico.

La cuestión del autoconocimiento reaparece además de manera explícita en la versión de Ovidio, en la que Tiresias precisamente le vaticina a su madre que el joven vivirá una larga vida si no llega a conocerse a sí mismo. Narciso desprecia a la ninfa Eco, a la que Hera había castigado por su locuacidad a repetir sólo los últimos sonidos de lo que escuchaba, y los dioses, irritados con esta conducta de Narciso, le castigan como ya sabemos. Pero cómo va ser Narciso culpable por despreciar a la insulsa Eco, ¿si la propia Hera estaba harta de ella! En un sentido más general, ¿es culpable de despreciar el amor de los hombres y mujeres que se le acercan? No cabe la culpabilidad si lo hace sólo *mientras* se descubre a sí mismo. El énfasis quiere decir que estamos ante la

clave del narcisismo finisecular en su versión más sofisticada. En el proceso de descubrir la identidad profunda el otro sería un estorbo. Luego, el narcisismo, entendido como fase y dimensión de lo humano, daría paso a la fase/dimensión ética en la que lógicamente se produciría el encuentro con el otro. Durante la fase narcisista, el individuo bucea en las profundidades de su propio ser, no se queda en la imagen de la superficie. En un proceso de goce y sufrimiento descubre su identidad auténtica, imprescindible para un fructífero encuentro con el otro. Como sostiene Tucker, refiriéndose a la filosofía de Pater, hay una *moral de la pasión* y una *moral de la compasión*. Y lo que se deduce tanto de la obra de Pater como de la Wilde es que la primera, imprescindible para la realización del individuo, constituye la base de la segunda. Encuentros en la segunda fase, podríamos decir. Pero los dioses nunca le dieron a Narciso la oportunidad de transitar a la segunda fase.

Obviamente el Narciso del Fin de Siglo por excelencia es el dandi, uno de los iconos centrales del periodo. El dandi, obsesionado con su propia imagen hasta convertirla en una máscara, supuestamente desprecia al otro. Es soberbiamente aristocrático y abomina del proceso de estandarización que atribuye a la democracia. En realidad, odia todo lo que conspira contra la singularidad individual. Y qué mejor referencia se nos puede ocurrir que Baudelaire. El dandi francés afirma en sus *Escritos sobre el dandismo*: “el dandi debe aspirar a ser sublime sin interrupción, debe vivir y morir delante de un espejo” (247). Pero la cuestión es si la máscara y el espejo se identifican con superficialidad o con profundidad. A mi juicio, Baudelaire, Pater y Wilde manifiestan con su vida y/o con su obra que es posible asociarlos con profundidad. Balzac en su ensayo *De la vida elegante* afirma algo que puede relacionarse con esto: “No olvidemos que cada persona debe parecer única y exclusivamente quien es” (118). Claro, pero saber quién es uno no es tan fácil. O es fácil sólo si la identidad nos es impuesta desde fuera. El sistema siempre sabe muy bien quién quiere que seamos. Para que la identidad nos llegue desde dentro, la fase narcisista, tal y como se ha explicado, es indispensable.

Siguiendo con Baudelaire se comprenderá mejor esta versión del narcisismo. El dandi francés advierte que “El dandismo no es tampoco, como tantas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por el tocador y la elegancia material. Tales cosas no son para el perfecto dandi más

que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu” (255). Si Baudelaire habla del espíritu, habla en principio de la profundidad, puesto que es ahí donde lo coloca nuestra tradición; si habla de la “superioridad aristocrática de su espíritu”, a lo que alude es a la singularidad que emana de su descubrimiento y de su cultivo. Y esta “suerte de culto a sí mismo”, prosigue Baudelaire, “...puede sobrevivir en la búsqueda de la felicidad, en el encuentro con otro...” (256). O sea, la fase y la dimensión narcisistas sobreviven en la fase ética porque son de hecho la condición de posibilidad de esta última. Sartre, en su célebre *Baudelaire*, arroja un poco más de luz sobre el Narciso finisecular. Uno de los rasgos definitorios del dandismo baudelaireano es el autocastigo. Es decir, este Narciso se castiga a sí mismo, no es castigado por los dioses, y el castigo no consiste en inmolarsse en una autocontemplación superficial y suicida: “La primera y más constante de esas penas que se inflinge es indiscutiblemente la lucidez. Ya vimos el origen de esta lucidez: Baudelaire se situó de entrada en el plano de la reflexión porque *quería* comprender su alteridad” (55-56). El autoconocimiento implica el descubrimiento de la propia alteridad, o de las alteridades —mejor en plural— que lo constituyen y enriquecen a uno frente a ese yo monolítico en el que el sistema pretende fijarnos. El Baudelaire que inaugura la poesía moderna, que interpela al lector, que se ocupa de la sociedad y del sujeto modernos, de sus complejidades, de sus misterios, de sus deseos, de sus anónimas tragedias, etc., no puede ser visto como un Narciso *superficial* suicidándose en la autocontemplación, sino como un Narciso *profundo* desgarrándose en el encuentro con el otro desde la “verdad” de su máscara —sí, ya sé que suena paradójico— en dramático contraste con la “mentira” del rostro construido por el sistema. Y si junto “verdad” y “máscara” es porque en este caso la máscara es un yo autocreado, un yo, en ese sentido, auténtico, en definitiva, un espíritu aflorado. La máscara de este Narciso finisecular es su espíritu.

Y, por supuesto, si se menciona la alteridad, qué relato mítico podría resultar más adecuado que el de Dioniso, la otra gran irradiación mítica en el Fin de Siglo. Éste, como Baudelaire, acoge en sí mismo el estigma de la alteridad y de la hibridez; es “un dios un tanto bajo sospecha” (García Gual 122), como el dandi es un ciudadano bajo sospecha. Nacido de la relación de Zeus con una mortal, Sémele, Dioniso no debería haber superado el estatus

del héroe. Sin embargo, se convirtió en dios porque nació dos veces, una de su madre mortal y otra de su padre divino, una de cuerpo de mujer, otra de cuerpo de hombre. Los habituales, y por otra parte muy justificados, celos de Hera habían hecho que la diosa instigara a Sémele para que le pidiera a Zeus que se le presentara en todo su fulgor. Zeus accedió y Sémele murió fulminada estando embarazada de Dioniso. Zeus extrajo entonces a Dioniso del vientre de su madre y se lo introdujo en uno de sus muslos, de donde nacería a los nueve meses. Este segundo nacimiento es por otra parte una magnífica metáfora del acceso a la *vida auténtica* tras la fase narcisista. En ese sentido, todos deberíamos nacer dos veces.

Las citas de M. Detienne sobre Dioniso que García Gual incluye en su *Diccionario de mitos* son concluyentes respecto a la dimensión política y revolucionaria de este extraño dios:

Su marginalidad atraviesa por completo el cuerpo político. Y es necesario regresar de nuevo al Dioniso extranjero para poner de manifiesto su naturaleza profunda: su extrañeza, que lo lleva a situar a los individuos en un orden cambiante que los sobrepasa, no sólo al acoger a quienes están excluidos de los cultos políticos, como los esclavos y las mujeres, sino también imponiendo en la ciudad, y haciendo emerger entre los olímpicos —de los que él mismo forma parte— la figura de la Alteridad. [...] Dioniso pone fuera de sí a esos hombres y mujeres, los hace extraños a su condición eminentemente social y se apodera de ellos completamente, en cuerpo y alma, no para provocar su huida del mundo, sino para hacerles descubrir, a través de los mitos y las fiestas [...] que la vida y la muerte están anudadas y se entrecruzan, que la renovación de la primavera estalla en la memoria de los muertos, que lo Mismo está necesariamente habitado por lo Otro. El propio Dioniso no es sino una máscara inconfundible de lo Otro (123-124).

Resumiendo, Dioniso, mal visto en el Olimpo por su estigma de alteridad, se reconocerá siempre a sí mismo como extranjero, como *el otro*, y desde esa alteridad interna se abrirá *al otro* —los esclavos, las mujeres, etc.— y *a lo otro*, la tierra, la carnalidad, la embriaguez... *Lo otro*, que se encarna en un régimen de experiencia alternativo, en los márgenes, y ese desmedido afán de experiencia en lo marginal, es la definición más profunda del hedonismo finisecular, quedando la búsqueda obsesiva del placer sólo como su versión más superficial, en el fondo un mero estereotipo que falsea la auténtica identidad del Fin de Siglo. En el afán de experiencia dionisiaco aparece también esa *alteridad radical* que es la violencia extrema: el descuartizamiento

del cuerpo y el canibalismo, presente en los ritos dionisiacos y algo de lo que el mismo Dioniso fue víctima a manos de los titanes en la leyenda de Dioniso Zagreo.

Este Dioniso complejo y transgresor es el que encontramos fundamentalmente en la literatura del Fin de Siglo, el que se representa en las obras de Pater y de Wilde. La dimensión crística del dios no desaparece por completo, pero su tratamiento muestra el talante irreverente y deconstructivo del Fin de Siglo respecto al tema religioso. En la recreación de Narciso aparecerá el “Narciso profundo”, aunque en la obra de Wilde esta figura se contrapone al “Narciso superficial” también presente. Seguiremos en el próximo apartado con el análisis de los dos cuentos wildeanos citados al principio.

4.

La ficción de Oscar Wilde se puede dividir en dos grandes grupos. Las ficciones en las que Wilde juega a ser trascendente y aquéllas en las que juega a ser nihilista. Por simplificar las denominaré *ficciones trascendentes* y *ficciones nihilistas*. En todas sus ficciones aparece un personaje joven ante el desafío de un rito de paso, que de manera general se refiere al tránsito desde la inmadurez a la madurez, pero que más específicamente se centra en la transición desde la fase o dimensión narcisista a la fase o dimensión ética. En las ficciones trascendentes, el personaje superará la prueba y se realizará el tránsito; en las ficciones nihilistas, el personaje fracasará y quedará definitiva y claustrofómicamente encerrado en la fase o dimensión narcisista. El espejo, así como las relaciones y figuras especulares, es un elemento frecuente en estas ficciones. En las trascendentes, el personaje suele enfrentarse con varios espejos, lo que sugiere el viaje interior de Narciso en busca de su espíritu; en las nihilistas basta con un espejo, ya que este Narciso fija su identidad en la primera imagen, la que le ofrece la superficie del agua.

En *El joven rey* tenemos todos los ingredientes de un cuento trascendente, con la figura de Jesucristo fusionándose con evidentes y provocativos elementos dionisiacos y narcisistas. En el cuento, se narra la peripecia de un príncipe que recién nacido había sido entregado a unos pastores, por haber sido el fruto de los amores de la hija del rey con un

plebeyo, un músico o un artista italiano. El monarca, arrepentido o reacio a la desaparición de su linaje, había ordenado que tras su muerte el príncipe fuera traído a palacio y coronado finalmente rey. La incertidumbre del narrador respecto al padre del príncipe y a los motivos del rey se explica porque el “flash back” al inicio del cuento se basa en rumores. El protagonista, un bello efebo de dieciséis años, se enfrenta por tanto al rito de paso que representa la coronación.

Para empezar, nos hallamos ante el estigma dionisíaco de alteridad y de hibridez, esa alteridad interna que, una vez reconocida y asumida en la fase narcisista, impulsará al individuo a una vida de inspiración dionisíaca compatible con la compasión, con el reconocimiento del otro. Si Dioniso es un “dios bajo sospecha”, un extranjero en el Olimpo, el príncipe lo es en la Corte, un “rey bajo sospecha”. La hibridez queda patente en la personalidad del príncipe, en la que se reúnen lo aristocrático y lo plebeyo, la aristocracia convencional de la madre y la aristocracia artística del padre, lo natural y lo artificioso, la inocencia y el horror, e incluso se insinúa una mezcla racial en los distintos orígenes de sus progenitores. En la presentación del personaje ya se detecta el vínculo dionisíaco con la naturaleza:

El muchacho —pues era sólo un muchacho, teniendo no más de dieciséis años— no sintió que se marcharan [sus cortesanos], y se había arrojado con un hondo suspiro de alivio sobre los mullidos almohadones de su diván bordado, y yacía allí reclinado, con los ojos agrestes y la boca abierta, como un oscuro fauno de los bosques, o algún joven animal de la selva recién atrapado por los cazadores (87).

El efebo descrito, comparado con un fauno y con un animal, con sus “ojos agrestes” y su “boca abierta” es una figura intensamente sexuada, un cuerpo para la incitación carnal, un muy verosímil objeto de deseo para el propio autor. Desde este componente dionisíaco se entiende bien la propensión del personaje a vivir *lo otro*, en su caso, dada su vida anterior en la naturaleza, a enamorarse de la belleza artificiosa del palacio. A continuación, se nos relata la fase narcisista del príncipe, que vive como un culto solitario y extasiado su relación con el lujo y el arte. En la superficie del agua Narciso se descubre como esteta y se dota a sí mismo del rostro de Adonis, el primer espejo. También, inexorablemente, descubre su sexualidad, por supuesto homoerótica, como insinúa su beso a la estatua de Antino, el esclavo de Adriano. Y acto

seguido aparece otra imagen cargada de simbolismo. El príncipe contempla durante toda una noche una estatuilla de Endimión bañado por la luz de la luna. En el relato mítico el agraciado pastor sólo se despierta para satisfacer las demandas sexuales de Selene. Tanto el episodio mítico como la actitud del príncipe simbolizan el peligro de que la fase narcisista se cierre sobre sí misma, de que el individuo se entregue exclusivamente al placer olvidándose del otro. Para Wilde, la fase narcisista encierra tal carga de realización personal que la tentación de perpetuarse en ella es difícil de resistir.

Por eso, a continuación se nos habla del egoísmo del príncipe, de su afán por conseguir a toda costa los objetos más bellos y singulares para su coronación. Por eso, el pasaje del príncipe en su dormitorio poco antes de acostarse se centra tanto en la descripción de los objetos que le rodean:

De los muros pendían ricos tapices que representaban el triunfo de la belleza. Un gran armario, con incrustaciones de ágata y lapislázuli, ocupaba un ángulo, y frente a la ventana había una vitrina curiosamente labrada con paneles de laca trabajada en pan de oro formando una especie de mosaico, y en la que estaban colocados unos vasos delicados de cristal de Venecia y una copa de ónice de vetas oscuras. En la colcha de seda del lecho estaban bordadas amapolas pálidas, como si hubieran caído de las manos cansadas del sueño, y esbeltas columnillas estriadas de marfil sostenían el baldaquino de terciopelo, del que surgían grandes penachos de plumas de avestruz, como espuma blanca de la pálida plata del techo trabajado en calados. Una estatua de bronce verde de Narciso riéndose sostenía sobre su cabeza un espejo bruñido. En la mesa había una copa plana de amatista (91).

Este mundo de belleza objetual, junto con la presencia del Narciso sonriente, conforman un correlato del esteticismo deshumanizado del príncipe. Sin embargo, antes de dormirse, el príncipe divisa la cúpula de la catedral y le alcanza una ráfaga de perfume de jazmín desde la ventana entreabierta. Son los símbolos de la posibilidad de que la fase narcisista desemboque en la fase ética.

Una vez dormido, el príncipe tiene tres sueños que le revelan la realidad a la que ha permanecido ajeno y en qué medida su placer se paga con la moneda del sufrimiento ajeno. La paradoja está cargada de significado, pues que la realidad se revele mediante la experiencia onírica, una manifestación profunda del yo, enfatiza la trascendencia moral de la fase narcisista. Es ahondando en sí mismo como el príncipe acabará por reconocer y comprender al otro.

En el primer sueño, el príncipe visita el telar en el que se está tejiendo la vestimenta que lucirá en su coronación. Aparecen ya referencias al capitalismo vigente en la moderna sociedad victoriana: niños y mujeres enfermos explotados en las fábricas, y uno de los obreros que denuncia su situación: la apropiación por parte del empresario de la plusvalía de su trabajo y la hipocresía del sistema: “somos esclavos, aunque los hombres nos llaman libres” (92-93). Una denuncia, por otra parte, de lo más actual: el discurso dominante de la libertad en las sociedades capitalistas y democráticas, la propaganda que pretende convencernos de que somos libres, contrapuesta a la realidad de la esclavitud de los menos favorecidos, sobre todo, aunque no sólo de ellos. El príncipe se horroriza cuando el mismo personaje le menciona el destinatario de su trabajo.

El segundo sueño es más enigmático, aunque el enigma se aclara bastante atribuyéndole connotaciones sexuales. Aparece un barco frente a alguna costa de Arabia. Unos hombres negros fustigan a unos remeros blancos, condenados a galeras, señalando una sospechosa pauta de inversión. Además, el escenario exótico tiende a relacionarse en la obra de Wilde con lo prohibido. El más joven de los condenados —quizá una representación especular del efebo del inicio— es obligado a sumergirse en el agua en busca de una perla para el cetro del príncipe: lo hace en varias ocasiones hasta que consigue su objetivo y muere reventado por la presión. El cetro, la perla, el cuerpo martirizado del joven sugieren una sexualidad homoerótica y sadomasoquista, quizá aquella que no pocos aristócratas vivían por los barrios sórdidos de Londres o en otros lugares de la tierra, puesto que ya existía el turismo sexual. El príncipe se asusta al saber para quién es la perla, pero también ante el horror de un hedonismo para el que el otro es un mero objeto. Aquí, como en toda la segunda parte del texto, el remordimiento de Wilde se transparenta con bastante nitidez.

En el tercer sueño, nos encontramos un escenario infernal y una multitud que escarba en el lecho seco buscando rubíes para la coronación. La Muerte y la Avaricia se los disputan, hasta que la primera triunfa. Alguien le muestra un espejo al príncipe cuando pregunta por el destinatario de los rubíes. El príncipe grita sobrecogido ante su propia imagen. Parece que ha profundizado tanto que el segundo espejo le ha descubierto su alma, y la imagen podría asemejarse a

la del célebre retrato de Dorian Gray. Esto sucede al borde del amanecer. La aparición del alma justo antes de despertar es una metáfora del espíritu aflorado, la fusión de la máscara y el espíritu.

En la mañana de su coronación, el príncipe pide sus ropas de pastor: su cayado será el cetro y su corona será de espinas. Empieza su *via crucis* desde al palacio hasta la catedral. Su paje le abandona y el pueblo le increpa, como los judíos a Jesús, pero con el discurso del proletariado alienado de la sociedad moderna: “Trabajar penosamente para un amo duro es amargo, pero no tener un amo para quien trabajar es más amargo todavía. [...] ¿Diréis al comprador: «comprarás a tanto», y al vendedor: «Venderás a este precio?»” (100). ¿Eres tú el verdadero socialista?, parecen preguntarle. El príncipe, inasequible al desaliento, continúa y a las puertas de la catedral se enfrenta al Obispo, que también le reprocha su actitud. El Obispo, encarnación del orden establecido, describe el mundo como la ley de la jungla y le pregunta al príncipe: “¿El que creó la miseria no es más sabio que sois vos?” (101). La ley de la jungla es una metáfora típica al aludir al “capitalismo salvaje”; de ahí que, cuando el Obispo defiende ese mundo como la obra incuestionable de Dios, nos hallemos ante la fusión de las dos metanarraciones mencionadas al principio de este artículo: la modernidad hegeliana y darwinista bendecida por la visión religiosa protestante y puritana.

Por fin, el príncipe llega a la catedral para mirarse en el tercer espejo: la imagen de Jesucristo. Y se queda extasiado, mientras los nobles, enfurecidos, se aprestan a ejecutarlo. En ese momento surge el milagro: un haz de luz celestial lo inviste de una belleza sobrehumana compuesta de atributos naturales. La belleza triunfa, pero la belleza redimida del hedonismo solipsista. Todos caen de rodillas y ni se atreven a alzar la vista para mirarlo. Wilde le ahorra el cáliz del descuartizamiento o la crucifixión a su dionisiaco anticristo, pero en la lógica del relato estaba precisamente un desenlace cruel. Lo que sucede es que Wilde siempre “perdona” a su protagonista en las ficciones trascendentes; es el perdón que pide para sí mismo. Él, que también era dionisiaco, esteta, mártir, socialista, homosexual y, por supuesto, divino, le dice a la sociedad victoriana que no merece castigo. El descuartizamiento queda para los relatos nihilistas.

El cumpleaños de la Infanta es un ejemplo de ficción nihilista. El

cumpleaños simboliza aquí el rito de paso. La Infanta, identificada con el hedonismo y con lo artificioso tendrá la oportunidad de reconocer al otro, el Enano, representante del mundo de la naturaleza, pero fracasará y quedará definitivamente encerrada en la fase narcisista. El ambiente de palacio se caracteriza por la morbidez que aportan el jardín decadente, el amor necrófilo del rey, la crueldad de don Pedro, el componente siniestro que atraviesa lo lúdico en los juegos de los niños y el fatal desenlace del Enano. En estos elementos mórbidos se encarna la muerte propia del narcisismo claustrofóbico, la muerte de lo que no ha nacido: el espíritu.

La Infanta tiene un espejo en el que mirarse y en el que queda fijada para siempre: la reina muerta y embalsamada, objeto de la pasión enfermiza de su padre. La reina también era una niña cuando se casó y el paralelismo refuerza la relación especular. Por eso en la descripción de la Infanta resalta un aspecto de muñeca fría, de puro objeto bello:

Su vestido era de raso gris, con la falda y las anchas mangas abullonadas bordadas en plata, y el rígido corselete guarnecido de hileras de perlas finas. Dos chapines diminutos con grandes escarapelas color de rosa le asomaban debajo del vestido al andar. Rosa y perla era su gran abanico de gasa, y en los cabellos, que como una aureola de oro desvaído brotaban espesos en torno a su carita pálida, llevaba una hermosa rosa blanca (106).

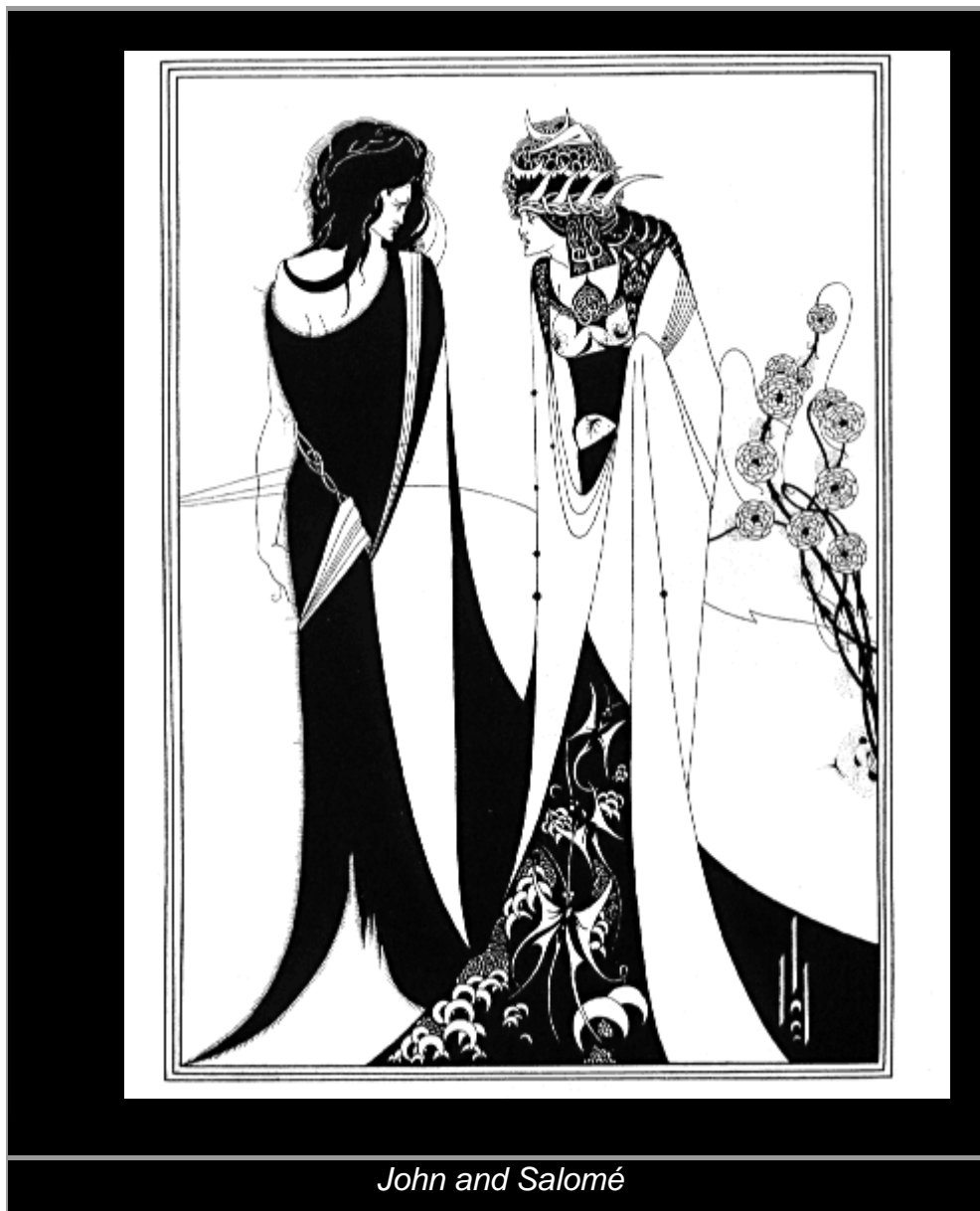
La Infanta se encuentra ante el otro durante la actuación del Enano en la fiesta. Dicha actuación se basa en la danza, un arte primitivo que aquí insinúa una relación romántico-ecológica del personaje con la naturaleza. Lo otro siempre produce extrañeza, y la risa de la Infanta es la reacción propia de quien no se abre a la alteridad. No puede hacerlo porque le ha faltado el viaje interior de autodescubrimiento, el acceso a su alteridad interna, lo que la dispondría positivamente hacia la comprensión de la alteridad externa. La Infanta representa el hedonismo de la búsqueda del placer, no el del afán de experiencia dionisiaco que se asocia al narcisismo profundo. El desenlace del cuento no es más que la confirmación de una muerte espiritual anunciada desde el primer párrafo del cuento, desde la imagen de las granadas abiertas y sangrantes (105). La frase que pronuncia la Infanta ante el cadáver del Enano ratifica la imposibilidad de su tránsito hacia la fase ética: “En el futuro, que los que vengan a jugar conmigo no tengan corazón” (127).

Pero no es sólo la Infanta la que no supera la prueba. El Enano es también un Narciso incapaz de profundizar desde su imagen en la superficie del agua. Él también tiene enfrente al otro y también fracasa a la hora de reconocerlo. Interpreta la risa burlona de la Infanta, y la flor que ella le lanza, como gestos de amor. De ahí que, tras una serie de ensoñaciones absurdas sobre la dicha que compartiría con la Infanta en el bosque, decida entrar en el palacio a la hora de la siesta para culminar su presunta seducción. En el palacio, la naturaleza que el Enano simboliza esta reproducida en tapices, anticipando su propia muerte por la transformación de lo vivo en objeto. El Enano muere a causa de un infarto cuando descubre en un espejo su propia imagen. El autodescubrimiento es demoledor porque este Narciso monstruoso confunde su imagen con su ser, algo que sólo podría haber descubierto sumergiéndose en el espejo, buscando las profundidades del arroyo. Ese ser —ese espíritu— existe. Se da en la romántica relación del Enano con la naturaleza, que el narrador ha descrito a conciencia, poniendo su voz al servicio de los personajes que conviven y aman al personaje, como antes la ha puesto al servicio de los que se mofan. El estilo indirecto libre juega en este cuento un papel importante para subrayar los distintos puntos de vista, y relativizar así un mensaje que debe ser más abierto que el de las ficciones trascendentes.

Lo curioso es que Wilde presenta la inocencia como otra forma de narcisismo superficial, dejando al Enano en situación muy vulnerable. Si el personaje hubiera sido dionisíaco, su creador lo habría adornado con el atributo de la lucidez, el arma de la autocomprensión y de la comprensión del otro. Al ser romántico, al encarnar una inocencia pastoril, el Enano se convierte también en objeto de la “crueldad” de Wilde. Aquí sí pueden darse el descuartizamiento o la crucifixión, o su equivalente: el infarto. La inocencia es narcisista porque siempre se ve a sí misma en lo que mira. Viendo inocencia en la Infanta, el Enano se está viendo exclusivamente a sí mismo. Como Narciso, queda letalmente atrapado en su propia imagen. Su horror es perfectamente equiparable a la fascinación del personaje mítico. Su monstruosidad lo es también con la belleza de éste, aunque resulte paradójico.

Wilde, con este tratamiento de la inocencia —también presente en el cuento *El amigo abnegado*—, anticipa un elemento fijo de muchas de sus obras

posteriores, en las que la mujer inocente, y por ello superficialmente narcisista —en las comedias: el ángel doméstico—, es “maltratada” por el autor al identificarla con la pesadilla del hombre lúcido y activo. En *Salomé*, sin embargo, esta inocencia narcisista recae otra vez en un personaje masculino. En sus ilustraciones para la edición inglesa del drama wildeano, Aubrey Beardsley dibuja a Yokanaán y a Salomé como los dos hermanos gemelos del relato de Pausanias (véase la ilustración). Todo el mundo tiene claro el narcisismo de Salomé, pero la convención erige al Bautista en símbolo de lo trascendente. El nihilismo del drama se sustentaría en el triunfo de la frivolidad sobre la trascendencia, en el alma pisoteada por el cuerpo. Beardsley, en cambio, interpreta que Yokanaán está tan enamorado de su santidad como Salomé de su deseo, y desde ese narcisismo es tan incapaz como ella de reconocer al otro. El Profeta mira a Salomé y ve su propio rostro, en exacta reciprocidad con lo que le sucede a la princesa. Wilde se enfadó bastante con las ilustraciones de su amigo. Debió de ser un ataque de celos ante el éxito de los dibujos. No creo que pudiera quejarse de la asombrosa precisión con la que Beardsley captó el “espíritu” de su texto.



5.

Pater es autor de tres relatos centrados en los mitos griegos: *Denys L'Auxerrois*, *Apolo en Picardy* e *Hipólito velado*, así como de dos trabajos ensayísticos: *Un estudio de Dioniso* y *Deméter*. Éstos se publicaron primero, en la década de los setenta, y los relatos fueron apareciendo en pleno Fin de Siglo. En los ensayos, Pater enfatiza la conexión de estos dioses con la tierra y con lo carnal y hace mucho hincapié, sobre todo en el caso de Dioniso, en la complejidad y riqueza tanto de su origen como de su experiencia, incluyendo la ya mencionada leyenda de Dioniso Zagreo. Pater detecta en la peripecia de Dioniso un soporte de su filosofía hedonista —identificada con el afán de

experiencia, no con la exclusiva búsqueda del placer— y de su concepto protomodernista del yo, señalado por Moran: el yo como un ente complejo y contradictorio, lo que para Pater equivalía a una riqueza digna de ser reivindicada.

Aunque sólo comentaré el texto sobre Dioniso, no quiero dejar de apuntar los paralelismos con el texto sobre Apolo, puesto que contrastan significativamente con la pauta de contraposición que se ha consolidado en nuestra cultura tras las aportaciones de Nietzsche. En ambos casos, Moran acierta al percibir una aproximación de cariz posmoderno a los relatos míticos. Según el estereotipo nietzscheano, Denys representaría el protagonismo de los instintos, de lo sombrío y de la anarquía, mientras Apollyon encarnaría la luz, la razón y el orden. Pero el plan de Pater es subrayar la dualidad interna de los dos dioses. Tanto Denys como Apollyon son duales, internamente contradictorios, con un lado luminoso, vitalista y positivo socialmente, y otro, siniestro, melancólico, abocado a la crueldad, la violencia y la destrucción. La contradicción interna es fundamental para Pater. Desde su perspectiva, una de las virtudes de los mitos es precisamente esa dualidad irresoluble, la existencia de una alteridad irreductible con la que siempre tiene que negociar —más o menos exitosamente— la parte más presentable y superficial del yo.

A su vez, los dos dioses se nos presentan como exiliados en el contexto histórico-cultural de la Edad Media, un contexto de crisis y transición que Denys y Apollyon contribuyen a exacerbar. Ésta es la otra contraposición que Pater pretende desarrollar. Pero, ¿por qué la Edad Media? En primer lugar, supongo, para rebatir la idílica visión que de ella tenían los prerrafaelistas, quienes la ensalzaban como una fase premoderna caracterizada por una mirífica armonía social. En segundo lugar, aunque es lo más importante, para alejar las referencias a un mundo moderno que en realidad se transparenta de manera notoria en tan remoto escenario.

Los interlocutores de Denys y de Apollyon son los monjes, los depositarios del saber. Tanto los monjes como la institución eclesiástica misma son representados con rasgos propios de la modernidad: orden jerarquizado, identificación con la razón y la disciplina, sentido de progreso, exclusión de la alteridad, etc. No en vano el monje más comprensivo con Denys se llama Hermes, el nombre de un dios que simboliza el tipo de simbiosis de

metanarraciones propio de la modernidad victoriana. En el nombre está el relato mítico, en las actividades del dios se percibe una conexión con las industrias de la modernidad, y el componente religioso es obvio. Pater percibe la compatibilidad de las metanarraciones constitutivas del orden victoriano y sitúa el origen de la modernidad en la Edad Media, en la transición desde el régimen feudal a la ciudad burguesa.

Denys aparece en plena Semana Santa en la ciudad de Auxerre e interfiere con una ceremonia religiosa que se está celebrando en la catedral. A partir de ahí, Denys transforma de manera vitalista y carnavalesca la ciudad entera. Ésta prospera gracias a ese extraordinario impulso, pero también va descubriendo una alteridad interna, en su propio ser —individual y colectivo—, que deviene en fuente de inquietud. A la larga, el objetivo será exorcizar, no liberar esa alteridad. Éste es el origen del carnaval, el régimen de experiencia alternativo puesto entre paréntesis como estrategia de afirmación del orden establecido.

La personalidad de Denys tiene muchas facetas vinculadas a su afán de experiencia. Con la música de su órgano encarna, como sucede con el arpa de Apollyon, otra dimensión del ser humano, su parte más sensual e instintiva. Su desaparición temporal de la ciudad sugiere su deseo de ser siempre el extranjero, el otro, lo que será tanto en los lugares que visite así como en Auxerre cuando regrese. Su transformación de vegetariano en carnívoro insinúa su deriva hacia la experiencia extrema. Finalmente, la fase melancólica por la que se aísla del mundo tras su vuelta, convirtiéndose en un monje más, muestra otro confín de su personalidad, desde el que hubiera acabado por recuperar su vitalismo si la ciudad se lo hubiera permitido.

Durante la fase melancólica de Denys, la ciudad sufre una serie de desgracias —¿una recesión?— y su antiguo líder es señalado como el culpable de la crisis. Denys se perfila ahora como el chivo expiatorio. La ciudad decide desenterrar a un santo y organizar una procesión, un gesto que no significa lo que aparenta: no se trata de una regresión a la superstición medieval, sino un intento de restablecimiento del orden. Denys quiere escapar a su melancolía y presidir la procesión, osadía que despierta la ira de la muchedumbre que se abalanza sobre él y lo descuartiza. Con la violencia colectiva culmina el exceso carnavalesco. El carnaval tiene sus fechas: Dioniso queda terminantemente

prohibido fuera de ellas.

El monje Hermes entierra los restos de Denys bajo una cruz, en un desenlace ambiguo y abierto, pues cabe suponer que significa cosas distintas para el monje y para el autor, dejando al lector también un margen para la interpretación. El acto del monje significa el empeño por someter a Dioniso al sentido de trascendencia. Pero Pater más bien propone la perpetuación de una oposición capaz de inspirar la creatividad humana, de un continuo y deconstructivo juego entre dos polos opuestos, sin que ninguno de los dos llegue nunca a imponerse de manera definitiva.

Coincido con Moran en que lo que Pater plantea es la reticencia del temperamento moderno a integrar la diferencia. El sujeto moderno, producto de una visión trascendente de la historia, excluye, a veces muy traumáticamente, su propia alteridad y eso genera una interacción muy conflictiva con el otro y con lo otro. En realidad, sólo consiente su integración homeopática, lo que representa el carnaval. Es el temperamento finisecular —Moran y yo mismo lo haríamos extensivo a la posmodernidad— el que integra la diferencia, el que comprende el extraordinario potencial de enriquecimiento que aporta a toda sociedad y cultura. Ésta, creo, es la filosofía de Pater, un talante que impregna en buena medida el Fin de Siglo inglés.

La estrategia narrativa de *Denys L'Auxerrois* no hace más que confirmar el sello posmoderno de su contenido. El narrador es un *unreliable narrator* de cariz homodiegético, es decir, su *infiabilidad* emana no sólo de su subjetividad sino de otras fuentes de información cuya objetividad es también cuestionable por definición. Cuando llega a la ciudad de Auxerre, el narrador se topa con la imagen de Denys en un fragmento de una vidriera de la catedral y acomete la reconstrucción de la peripecia del personaje. El fragmento le remite a unos tapices, en poder de un sacerdote, donde se reproduce la historia que luego resumirá para el lector. La traducción de las imágenes a palabras, la información extraída de la biblioteca del sacerdote, la subjetividad del narrador, mencionada por él mismo como posible causa de distorsión de los hechos, todo contribuye a la *infiabilidad* de la narración. Pero este rasgo, desde el punto de vista posmoderno, no es negativo, sino todo lo contrario, por relativizar, por subrayar el papel de la perspectiva individual y cultural en la interpretación de cualquier episodio histórico o ente de la realidad. Justo porque la interpretación

está condicionada de esta manera existe la posibilidad de un proceso creativo y hermenéutico ilimitado, la posibilidad de que la cruz y Denys, con su inacabable conversación, sigan nutriendo indefinidamente nuestra imaginación.

Bibliografía

- Balzac, Baudelaire, D'Aurevilly (1974). *El dandysmo*. Edición de Luis Antonio de Villena. Madrid: Felmar.
- Bann, Stephen, ed. (2004). *The Reception of Walter Pater in Europe*. Thoemmes Continuum. Contiene: Moran, M. F., *Pater's Mythic Fiction: Gods in a Gilded Age* y Tucker, Paul, *Pater as "Moralist"*, ambos artículos procedentes de *1880-1920 British Authors Series*, 6, 1988.
- Brake, Laurel et al., eds. (2002). *Walter Pater: Transparencies of Desire. 1880-1920 British Authors Series*, 16, University of North Carolina, Greensboro: ELT Press.
- Connor, Steven (febrero 1983). "Myth as Multiplicity in Walter Pater's *Greek Studies* and *Denys L'Auxerrois*". *The Review of English Studies*, New Series, vol. 34, nº 133, pp. 28-42.
- Falcón Martínez, Constantino et al. (1999). *Diccionario de mitología clásica* (2 vols.). Madrid: Alianza Editorial.
- García Gual, Carlos (1997). *Diccionario de mitos*. Barcelona: Planeta.
- Ledger, Sally y Luckhurst, Roger (2000). *The Fin de Siècle. A Reader in Cultural History c. 1880-1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Livesey, Ruth (2007). *Socialism, Sex, and the Culture of Aestheticism in Britain, 1890-1914*. Oxford: Oxford University Press.
- Louis, Margot K. "Gods and Mysteries: The Revival of Paganism and the Remaking of Mythography through the Nineteenth Century". *Victorian Studies*, primavera (2005), pp. 329-361.
- Marshall, Brenda K. (1992). *Teaching the Postmodern. Fiction and Theory*. Nueva York-Londres: Routledge.
- Martínez Victorio, Luis (2001). "Oscar Wilde o la literatura como excedente subversivo". *Matrices del siglo XX: signos precursores de la postmodernidad*. Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, pp. 473-490.
- Pater, Walter (1999). *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*. Traducción de Marta Salís. Barcelona: Alba Editorial.
- (2000). *Imaginary Portraits*. Classic Books. Contiene *Denys L'Auxerrois*.
- (2005). *El estilo*. Edición crítica y traducción de Luis Martínez Victorio. Madrid: Langre.
- (2007). *Greek Studies*. Kindle Book. Contiene "A Study of Dionysus".
- Raby, Peter, ed. (1998). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: CUP. Contiene: "Gagnier, Regenia, Wilde and the Victorians", pp. 18-33.
- Sartre, Jean-Paul (1984). *Baudelaire*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza.
- Showalter, Elaine (1990). *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Nueva York: Viking.
- Wilde, Oscar (1998). *Oscar Wilde. Cuentos Completos*. Traducción de Catalina Montes. Madrid: Espasa Calpe.
- (2002). *La decadencia de la mentira*. Edición crítica y traducción de Luis Martínez Victorio. Madrid: Langre.