

Transgresión estética y perversión racionalista en The Picture of Dorian Gray

Luis Javier MARTÍNEZ VICTORIO
Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

Oscar Wilde's intention in *The Picture of Dorian Gray* was to write a novel representative of modern aestheticism. Such movement was based on new aesthetic principles according to which moralistic issues had no role in artistic creation. Art for art's sake is the philosophy behind this novel on dandies and artists, but after reading the novel carefully one realises that the aestheticism of the dandies is developed through immoral acts that have no relation with the aesthetic transgression presumably intended by the author. Following Horkheimer and Adorno's criticism of the Enlightenment as well as Max Weber's description of ascetic protestantism, I have tried to show how the supposed amorality of the novel is but an extreme consequence of the prevailing morality of Victorian England, which in turn stemmed from an exaggeration of rationalistic elements.

I

Se da por hecho que la Ilustración trae consigo la emancipación del ser humano a través de la Razón. Detrás de ese concepto se encerraría lo que Horkheimer y Adorno (1994: 59) denominan «el desencantamiento del mundo», es decir, la superación de los mitos y su sustitución por las verdades que la Razón

sabe ver y crear, liberando al ser humano de su servidumbre ante lo irracional. El problema, según Horkheimer y Adorno (80), es que la Razón Ilustrada acaba cayendo en aquello que pretende superar: el mito.

El olvido de la naturaleza en la Razón, así como la alienación del sujeto respecto a la naturaleza y a todo lo que le es exterior, que se convertiría inexorablemente en objeto de dominio, serían las claves del fracaso de la Ilustración, pues impedirían la dialéctica interna de la misma, es decir, la posibilidad de que la Ilustración se cuestionase a sí misma (64).

Ese proceso de alienación y cosificación de todo lo que es exterior al sujeto llevaría finalmente a la cosificación del individuo, quien estaría destinado a convertirse en una pieza más de ese grandioso mecanismo de autoconservación que resultaría ser la Ilustración (82). Por otra parte, dentro de dicho mecanismo no quedaría mucho espacio para el arte y el placer, puesto que ambos distraerían del sagrado proceso de autoconservación. La Razón Ilustrada consentiría el arte y el placer en dosis moderadas allí donde no pudiera erradicarlos (150-151), siempre y cuando no pretendieran erigirse en formas alternativas de conocimiento o, en otras palabras, siempre y cuando no amenazaran con provocar una transgresión epistemológica. El arte y el hedonismo estarían en un mismo plano en este sentido: «Mientras el arte renuncie a valer como conocimiento y se aísle de ese modo de la *praxis*, es tolerado por la *praxis* social, lo mismo que el placer» (86). Pero el verdadero arte se propone la transgresión epistemológica, y eso es lo que no tolera la Razón Ilustrada, pues para ella sólo existe el pensamiento útil y eficaz (60-61), y, por ende, la creatividad útil y eficaz vinculada inexorablemente a la «*praxis*».

Puesto que el hombre ilustrado no está en el fondo dispuesto a aceptar la muerte de Dios, lo que hace es sustituirlo por la Razón, que puede escribirse con mayúscula precisamente porque alcanza un grado de mitologización comparable al de Dios. Y quizá un hecho que resulta particularmente ilustrativo de esta mitologización de la Razón sea el perfecto acoplamiento entre de la Razón Ilustrada y la Razón del protestantismo ascético tal y como la describe Max Weber en su *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1958: 155-182), lo cual también es percibido por Horkheimer y Adorno: «Quien confía en la vida directamente, sin relación racional con la autoconservación, recae, según el juicio tanto de la Ilustración como del protestantismo, en la prehistoria» (opus cit., 83). Por un lado, Max Weber considera que el protestantismo ascético constituye la base ideológica de la moderna economía de mercado; por el otro, Horkheimer y Adorno (137-138) entienden que la economía de mercado se convierte en la figura real de la Razón. Desde esta perspectiva, puede decirse que la Razón ha ocupado el trono de Dios, representando tan bien su papel que

los dos conceptos resultan casi intercambiables, y esto es particularmente así en la Inglaterra victoriana.

Según los explica Max Weber en su obra (155-182), los fundamentos de la economía de mercado son los mismos ya se contemple su origen desde el protestantismo ascético o desde la Razón Ilustrada. De hecho existe una confluencia de ambos que se manifiesta sobre todo respecto al concepto de progreso. Tanto el uno como la otra creen firmemente en el progreso, y tanto el uno como la otra adolecen de la dialéctica interna por la que en última instancia podría garantizarse un progreso integral que afectase a todos los ámbitos de la sociedad. De esta manera el progreso se convierte en mito.

En el protestantismo ascético la manera idónea de responder a la llamada de Dios es el trabajo que reporta un beneficio económico. Pero no sirve cualquier trabajo que pueda resultar grato al que lo realiza, sino sólo aquel que obedezca a criterios de racionalidad y contribuya al bien común y al progreso de la humanidad.

Esta ideología coincide con los principios de la filosofía utilitarista y con el economicismo de Adam Smith. Para éste, la Razón histórica en el sentido hegeliano se materializa en el progreso de las relaciones económicas dentro de un espíritu de libertad y «laissez faire». Una «mano invisible» se encarga de que el esfuerzo egoísta de los individuos libres, siempre atentos al sistema de precios del mercado, se concrete en un beneficio social y, en definitiva, en un progreso continuo de la sociedad. La teoría de Adam Smith, que representa la economización de la Razón Ilustrada, da lugar al economicismo en el que convergen dicha Razón y el protestantismo. A partir de ese momento, la síntesis de la Razón Ilustrada y de la Razón Protestante produce la Razón Económica, predominante en toda sociedad que se precie de moderna.

II

El romanticismo trae consigo la primera rebeldía frente a la Razón. El papel preponderante de la naturaleza como reflejo del yo del poeta y de la voluntad de Dios, y, por ende, como lugar de encuentro de lo humano y lo divino, así como el papel privilegiado de la imaginación, plantean la primera oposición seria al racionalismo puro. Sin embargo, en la rebeldía romántica existe un componente regresivo indudable, ya que el modelo alternativo remite a un tiempo pasado, que en el caso de los prerrafaelistas, los románticos contemporáneos de Oscar Wilde, es la Edad Media, una época histórica en la que supuestamente el ser humano vive en perfecta armonía con sus semejantes y con su entorno en el

marco de una sociedad orgánica. Como señala William Morris en su «The Beauty of Life», en la Edad Media

... there was a countless multitude of happy workers whose work did express, and could not choose but express, some original thought, and was consequently both interesting and beautiful: now there is certainly no chance of more individual art becoming common. (1948:542)

John Ruskin sostiene la misma visión idílica de la Edad Media en su trabajo *The Stones of Venice* (1973: 963), una visión que plasma concretamente en la belleza «imperfecta» del arte gótico, en la que cada artesano aporta al conjunto de la obra su sensibilidad, dejando constancia en su trabajo de la felicidad que le reporta el mismo. El artesano se define como un individuo libre y creativo que busca la belleza pero no la perfección, puesto que tal búsqueda, según Ruskin, supone una concepción errónea de la función del arte. En la aportación del artesano subyacería una voluntad de servicio a la sociedad que haría impensable el narcisismo propio de todo perfeccionista. Evidentemente, este concepto del trabajo como medio de realización personal a través de la creación útil y bella se opone radicalmente al moderno concepto de la división del trabajo (966).

La crítica de la división del trabajo va directamente contra la racionalización del tejido productivo. Para Morris y Ruskin el objetivo de la actividad laboral no es la productividad febril, sino la felicidad del trabajador, que colma sus aspiraciones en la contribución social que su tarea representa, teniendo en cuenta que dicha contribución sólo es posible desde la satisfacción personal del que la realiza. El fruto del trabajo, por tanto, será un objeto al mismo tiempo bello y útil, así como imperfecto en el grado imprescindible para poner de manifiesto la humanidad del obrero.

La crítica de estos filósofos románticos se centra en las causas de la alienación del individuo en la sociedad moderna, una alienación que habría sido provocada por el utilitarismo y el funcionalismo de la Razón Económica que encuentra en la máquina su mejor aliada. El rechazo de la máquina es visceral por parte de estos pensadores, y no sólo a causa de su precoz percepción de lo que hoy denominamos el «paro tecnológico», sino también a causa de la deshumanización que la misma fomenta en su usuario. Por culpa de la máquina, el obrero deja de trabajar directamente sobre el objeto, lo que causa su alienación y a la postre su infelicidad, dando lugar a su vez a la producción de objetos cada vez menos estéticos y más frustrantes. Estos críticos de la modernidad victoriana coinciden en la reivindicación de la función social del arte, porque a través de la educación estética los trabajadores pueden recuperar su sensibilidad, contribuyendo a regenerar a la deshumanizada sociedad moderna. La belleza, y por tanto el arte que la produce, se consideran como una necesidad natural del ser humano.

Prescindir del arte y de la belleza trae consigo la alienación que también Horkheimer y Adorno denuncian en la Razón Ilustrada.

Aunque existen puntos en común entre la crítica de los pensadores romántico-decimonónicos y los puntos de vista de Horkheimer y Adorno respecto a la alienación del individuo moderno y la voluntad de explotación, dominio y productividad que le caracteriza, los planteamientos de los románticos resultan poco consistentes. Es cierto que existe en ellos una voluntad encomiable de cuestionar la complacencia epistemológica de la modernidad victoriana, pero ese cuestionamiento se basa en la nostalgia de un pasado no vivido, que se idealiza estratégicamente para poder presentarlo como la utopía materializada. Se produce así un rechazo del progreso y una mitologización del pasado, lo cual sólo puede interpretarse como regresión. Tal es el aspecto conservador de esta crítica que reduce a mínimos su efectividad.

Suponiendo que alguna vez existiera una sociedad de artesanos felices, cantarines y menesterosos -lo cual, con toda seguridad, no resiste un análisis histórico medianamente riguroso- lo que es indudable es que dicho pasado, como todo pasado, es irrecuperable. No es posible acometer la transformación de un determinado contexto histórico-social reviviendo el pasado. En este empeño absurdo, la crítica se vuelve inocua y regresiva.

III

La complacencia epistemológica de cualquier sociedad emana de la satisfacción colectiva con las fases de progreso material y científico que le ha tocado en suerte protagonizar. Esa satisfacción suele estar justificada. Por ejemplo, como queda patente en el trabajo de Gilmour (1993), en el periodo victoriano tuvieron lugar notorios avances en los campos sanitario, industrial, político y económico. Negar la conveniencia de esos avances y reivindicar un pasado mejor es sencillamente absurdo. Lo que sucede es que la autocomplacencia de cualquier sociedad imposibilita el progreso integral de la misma. La burguesía moderna siempre ha estado dispuesta a asumir el progreso material y científico, pero al mismo tiempo ha sido reacia a asimilar el progreso en el ámbito moral y estético. El desafío del arte moderno consiste en propiciar un progreso que resulte integral, que no afecte exclusivamente a los aspectos más pragmáticos y funcionales de la vida. Ese desafío, sin embargo, no responde a una función utilitaria del arte, sino a su propia vocación de presencia. En la sociedad moderna, el arte sólo puede hacerse presente violentando la complacencia epistemológica de su tiempo. Es decir, sólo mediante la transgresión será visible. Aquí radica el error de la crítica

romántico-decimonónica: lamenta la alienación del hombre moderno, pero su discurso no fomenta una creatividad transgresora, único medio de superar la alienación, sino la nostalgia, que lleva inevitablemente a una creatividad regresiva.

Frente a los planteamientos regresivos de los nostálgicos y la parálisis de los complacidos, se sitúa la transgresión epistemológica, que es el fruto de la concepción del hedonismo y del arte como formas alternativas de conocimiento. Es a esto a lo que alude Walter Pater en su célebre reivindicación de la experiencia por la experiencia: «Not the fruit of experience, but experience itself, is the end» (1986: 219). Pater se centra en una experiencia estético-mística por la cual el individuo percibe con total plenitud el sentido de su estar en el mundo. Y, en el fondo, lo que propone es la transgresión epistemológica: el hedonismo y el arte como formas alternativas de conocimiento. Esta filosofía, muy próxima a los fundamentos del simbolismo francés, se convertiría en la biblia del decadentismo inglés: el placer por el placer, el arte por el arte, y el rechazo de toda interpretación moralista de la obra de arte.

La ruptura propiciada por Pater y los simbolistas se desdobra en una transgresión moral -según la cual la experiencia estética y el placer que la misma reporta no sólo no son hechos moralmente reprobables sino que son independientes de la cuestión moral- y en una transgresión estética -según la cual el arte se inventa su propio lenguaje, un lenguaje que aspira fundamentalmente a la abstracción, a la exploración de sus límites y a la construcción de una realidad propia y autónoma.

Es en el contexto de esta filosofía donde Oscar Wilde quiere colocar su *The Picture of Dorian Gray*, pero el modelo de transgresión resulta incompleto. Por un lado, se logra una cierta transgresión estética con la conducta y el discurso de los dandies que protagonizan esta novela (Lord Henry Wotton y Dorian Gray), pero, por otro lado, no se consigue lo que sería la transgresión moral que representa la amoralidad del arte. Muy al contrario, la conducta moral de estos dandies los coloca en ese extremo de dominio y explotación del otro que constituye el desarrollo más pernicioso de la razón pura, según denuncian Horkheimer y Adorno. En nombre del esteticismo, estos personajes incurren en una cosificación tal del otro que acaban en el endiosamiento y la crueldad. El placer, deshumanizado y distanciado por completo del epicureísmo estético de Pater, se convierte en causa de alienación.

IV

En *The Picture of Dorian Gray*, Lord Henry Wotton es un dandy, y como tal su comportamiento atenta contra dos pilares básicos de la sociedad victoriana:

la represión del placer y la utilidad social. Lord Henry es un perfecto inútil social a la busca de experiencias placenteras no demasiado subversivas. Como inútil social, y a través de la filosofía que predica por los salones elegantes de Londres, Lord Henry se convierte en un transgresor estético. Entre los elementos de la complacencia epistemológica victoriana que cuestiona merece la pena citar su concepto de la sinceridad:

If one puts forward an idea to a true Englishman -always a rash thing to do- he never dreams of considering whether the idea is right or wrong. The only thing he considers of any importance is whether one believes it oneself. Now, the value of an idea has nothing whatsoever to do with the sincerity of the man who expresses it. Indeed, the probabilities are that the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be, as in that case it will not be coloured by either his wants, his desires, or his prejudices. (1983:23)

Lord Henry se opone a la convencional identificación del discurso con el yo personal del autor y con la vocación de sinceridad de éste. Todo discurso interesante proporciona a la sociedad un elemento nuevo de debate, a partir del cual puede progresar. No sólo no resulta imprescindible la identificación del autor con su discurso, sino que con frecuencia puede no ser deseable, pues el olvido del yo personal ensancha la creatividad. El componente subversivo del discurso de Lord Henry radica precisamente en decir aquello que sacude la complacencia epistemológica de su tiempo. Si detrás de sus palabras se esconde un mero afán de provocación o una convicción firme es secundario para el efecto que dichas palabras puedan producir.

Cuando el pensamiento se anquilosa por la tendencia de toda sociedad a aferrarse a determinados principios que le son gratos, las ideas devienen mitos. Como acertadamente apuntan Horkheimer y Adorno, «sólo el pensamiento que se hace violencia a sí mismo es lo suficientemente duro para quebrar los mitos» (opus cit., 60). La creatividad del individuo le permite inventar esas ideas que violentan y, por tanto, dinamizan el pensamiento. Detrás de las palabras de Lord Henry se percibe una defensa de esa dimensión creativa: con una paradoja reivindica la libertad necesaria para desenvolverse en ese registro, lo que implica el abandono de la sinceridad, que surge de la identificación del hablante con la indiscutible verdad de lo que piensa y, por ende, de lo que dice, mientras la paradoja parte de la falta de fe en todo discurso para salir en pos de una verdad, de una verdad con minúsculas, pero estimulante. Mr. Erskine, uno de los interlocutores de Lord Henry en *The Picture of Dorian Gray*, nos sorprende por su inteligencia para comprender la función de la paradoja: «Well, the way of paradoxes is the way of truth.

To test Reality we must see it on the tight-rope. When the Verities become acrobats we can judge them» (43).

Sólo cuando alguien coloca una idea establecida en la cuerda floja es cuando podemos comprender la función que dicha idea desempeña en un determinado contexto socio-cultural. Hasta ese momento, esa idea, cuya convencionalidad se descubre por su confrontación con la idea contraria que resulta ser verosímil, se habría considerado perfectamente natural, algo que debería aceptarse porque sí, no por conveniencia.

La paradoja nos coloca siempre ante un pensamiento que parece absurdo a primera vista, pero que en el fondo encierra una verdad opuesta a la convencionalmente aceptada. Esa vocación constructiva de la paradoja la distingue del mero chiste. A diferencia de éste, la paradoja obliga a la reflexión, aunque sólo sea para rechazarla, y esa reflexión deja siempre un poso que a la larga acaba por socavar la ingenuidad del receptor. En el caso de la paradoja citada, negar la exigencia de sinceridad fuerza necesariamente a meditar sobre la independencia del discurso respecto del agente del mismo, conduciendo finalmente a la percepción del discurso como un valor en sí mismo, reconocimiento fundamental para comprender la evolución de la literatura a lo largo del siglo XX. En sintonía con este sesgo moderno están algunas de las ideas sobre la belleza que detenta Lord Henry:

... Beauty is a form of Genius -is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation. It is of the great facts of the world, like sunlight, or spring-time, or the reflection in dark waters of that silver shell we call the moon. It cannot be questioned. It has its divine right of sovereignty. (31)

No es difícil leer entre las líneas de este texto la filosofía de Walter Pater sobre la autonomía del arte y de la experiencia estética. La belleza existe emancipada de los juicios morales que puedan hacerse sobre ella. Superados los principios utilitaristas de la sociedad victoriana y de sus críticos románticos, la belleza emerge como un fin en sí mismo. Decir que la belleza no necesita explicación alguna supone en este contexto que la belleza no puede explicarse si no es según sus propias leyes. Lord Henry defiende así al mismo tiempo el principio de amoralidad del arte -la dimensión moral de la ruptura epistemológica- y la exclusividad del lenguaje que engendra la belleza -la dimensión estética de dicha ruptura. Y siguiendo en esa línea transgresora, Lord Henry reivindica el placer por el placer, una blasfemia tanto para la Razón Ilustrada como para el protestantismo:

Every impulse that we strive to strangle broods in the mind, and poisons us. The body sins once, and has done with its sins, for action is a mode of purification. Nothing remains then but the recollection of a pleasure, or the

luxury of a regret. The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful. (29)

No obstante, esta reivindicación del placer presenta cierta ambigüedad. Si se inscribiera en las coordenadas de la filosofía estética de Pater podría remitir al gozo que el objeto estético reporta, y, por tanto, se trataría de una experiencia completamente alejada del determinismo de la naturaleza. Pero, si como parece, se refiere al placer en términos generales, Lord Henry estaría reivindicando la función subversiva del placer como rebeldía máxima frente al olvido de la naturaleza en la Razón, que es la función que precisamente le atribuyen al placer Horkheimer y Adorno (opus cit., 150-151). En cualquier caso, como apunta Poppas, la actitud de Lord Henry respecto a la naturaleza es ambigua: por una parte, reivindica el artificio; por otra, defiende el sometimiento al determinismo del placer, que puede interpretarse como una vuelta a la naturaleza frente a la alienación de la misma impuesta por el racionalismo. Además, Lord Henry, que más adelante afirma que el pecado «is the only real colour-element left in modern life» (36), no deja claro inicialmente a qué se refiere con el término «pecado», algo que resulta vital para dilucidar si existe transgresión, y, de ser así, la naturaleza y el alcance de la misma. Porque una cosa es lo que la sociedad considera pecado por convencionalismo o hipocresía -por ejemplo: el placer-, lo cual debe convertirse en objetivo del transgresor, y otra muy distinta el pecado como mal absoluto. Nadie, desde la moral, podría negar que la tortura entra en el ámbito del mal absoluto. Sin embargo, desde la razón pura, podría no considerarse así. Porque la tortura, como insinúan Horkheimer y Adorno, no supondría una transgresión contra la razón, sino el resultado de empujar a la misma hacia sus extremos más peligrosos:

... el fascismo, que ahorra a sus pueblos los sentimientos morales mediante una disciplina de hierro, no necesita ya guardar disciplina alguna. En contra del imperativo categórico y en tanto más profunda concordancia con la razón pura, trata a los hombres como cosas, como centros de modos de comportamiento. (133-34)

Lord Henry no aclara en las palabras citadas el sentido que atribuye al término «pecado», pero el devenir de la novela demostrará que mucho de lo que incluye en ese concepto traspasa los límites de una mera refutación de la moral convencional para adentrarse por los terrenos del mal absoluto, que, en última instancia, sería, según los argumentos de Horkheimer y Adorno, una consecuencia de la exacerbación de esa moral convencional surgida de la Ilustración y del protestantismo ascético. La reivindicación del placer por parte de Lord Henry

desborda claramente los parámetros del esteticismo pateriano al rebajar al ser humano a la mera condición de objeto/fuente de ese placer.

V

No es posible abstraerse a la lectura de *The Picture of Dorian Gray* como una nueva versión de la leyenda de Fausto. Dorian Gray alcanza tácitamente un pacto con Mefistófeles/Lord Henry para permanecer joven y vivir toda suerte de experiencias placenteras. La condición mefistofélica del aristócrata se revela por su lucidez respecto a la inmoralidad de toda influencia:

–There is no such thing as a good influence, Mr. Gray. All influence is immoral -immoral from a scientific point of view.

–Why?

–Because to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes an echo of someone else's music, an actor of a part that has not been written for him. (28-29)

Lord Henry, que tiene una mente científica (55), conoce el mal de la influencia: despojar al otro de su propia personalidad y conciencia, construirlo como sujeto, que, según Foucault (1982), es la principal estrategia del poder en la cultura moderna. Sin embargo, Lord Henry no renuncia a ejercer esa influencia sobre Dorian Gray. Éste es un producto directo de su discurso: lleva a cabo todo aquello que su mentor no se permite realizar. Dorian Gray vende su alma, renunciando a su libertad y por ende a su condición de individuo, para desplegar su yo en una multiplicidad de experiencias placenteras que constituyen su forma de conocimiento. El placer de Lord Henry radica, en cambio, en la creación, no en la acción. Su placer consiste en dar vida a su personaje: «Talking to him was like playing upon an exquisite violin. He answered to every touch and thrill of the bow ... There was something terribly enthralling in the exercise of influence. No other activity was like it» (41).

En uno de sus aforismos, Wilde habla de la utilidad del discípulo: «Even the disciple has his uses. He stands behind one's throne, and at the moment of one's triumph whispers in one's ear that, after all, one is immortal» (1204). Nos encontramos, por tanto, en *The Picture of Dorian Gray* con dos versiones del sueño fáustico. Dorian Gray persigue su sueño vendiendo su alma; Lord Henry lo hace creando a Fausto, su discípulo. Dorian Gray persigue la inmortalidad a través de la acción, quedando así encadenado al determinismo de causas y efectos de la naturaleza, como todo hombre de acción, según Sartre (1984: 29); Lord

Henry busca la inmortalidad a través de la creación. El placer de la creación, como actividad emancipada de toda utilidad social y moralismo, podría formar parte de la transgresión epistemológica si no fuera porque el objeto creado es un ser humano, cosificado en manos de su creador, quien, en el fondo, juega a ser Dios, otro de los extremismos a los que lleva la razón pura, según Horkheimer y Adorno, pues el hombre ilustrado, en su afán de ordenación y mando, busca asemejarse a Dios.

En los momentos en los que el personaje -Dorian Gray- intenta liberarse de su autor -Lord Henry- arrepintiéndose de sus pecados, éste pronuncia sus palabras más inhumanas y terribles. Así contesta al abatimiento de Dorian por el suicidio de Sybil: «She has played her last part. But you must think of that lonely death in the tawdry dressing-room simply as a strange lurid fragment from some jacobean tragedy, as a wonderful scene from Webster, or Ford, or Cyril Tourneur» (86). Y algo similar sucede cuando Dorian le insinúa que ha asesinado a Basil Hallward:

All crime is vulgar, just as all vulgarity is crime. It is not in you, Dorian, to commit a murder. I am sorry if I hurt your vanity by saying so, but I assure you that it is true. Crime belongs exclusively to the lower orders. I don't blame them in the smallest degree. I should fancy that crime was to them what art is to us, simply a method of procuring extraordinary sensations. (160)

El racionalismo de Lord Henry es inhumano porque traslada un problema ético al ámbito de la estética y juzga según sus cánones estéticos actos que sólo pueden contemplarse desde la perspectiva moral. La descalificación del asesinato por razones puramente estéticas y clasistas, así como la desdramatización del suicidio mediante su ficcionalización, demuestran hasta donde es capaz de llevar Lord Henry su frío raciocinio. Si como señala Oates (1981: 4) el pecado de Dorian no consiste en su homosexualidad o en su promiscuidad sexual sino en la implicación de los otros en su aventura, ya que esa aventura supone extraer placer del dolor y del sufrimiento ajenos, lo mismo cabe decir de Lord Henry, pues su placer procede de su calculada influencia sobre Dorian, pero también de los placeres que experimenta vicariamente gracias a esa influencia.

Existe, no obstante, una importante diferencia entre los dos: Dorian actúa a través del deseo, de hecho ha sido condenado a satisfacer todos sus deseos, mientras Lord Henry crea a partir de la razón; Dorian está sometido al determinismo de la naturaleza a través del placer, mientras Lord Henry crea libremente a su discípulo por el placer de crear, calculando «científicamente» cada uno de sus actos de influencia. Dorian, en el fondo, es inocente: ¿quién puede evitar desear? En realidad, ¿no nos atreveremos a desear muchas cosas

por la certeza que tenemos de no alcanzarlas nunca? ¿Qué culpa tiene Dorian de que sus deseos le sean concedidos? Dorian es inocente. Por eso, en última instancia, limpia su alma de los estigmas del mal y del tiempo.

Lord Henry no es inocente, pues conoce el mal, aunque lo proyecta en el otro mediante el sadismo que inculca a su discípulo. Parafraseando a Horkheimer y Adorno en su juicio sobre Sade, se puede afirmar que Lord Henry «eleva el principio científico a principio destructor» (opus cit., 140). Lord Henry acierta al querer expiar su culpa y ahogar su tentación mediante la creación, pero escoge un camino inadmisibile: la explotación y el dominio del otro, la conversión del otro en mero objeto, la alienación del factor humano. Ahí la creación se corrompe en acción. Lord Henry renuncia a escribir un libro (45). Esa no escritura, ese vacío es su pecado. Lord Henry, a pesar de su distanciamiento y apatía, elige la vida en vez de la literatura, y ese es su pecado. Lo que la literatura admite - «there is no such thing as a moral or an immoral book», nos dice Wilde en el prólogo a su novela (17), no lo admite la vida, pues en aquella no existe el mal, mientras en ésta sí. Oscar Wilde se diferencia de su personaje en que él sí eligió la literatura para presentar su paradigma del esteticismo moderno. En la literatura sólo se puede fracasar, no hacer el mal, como fracasó Wilde en esta novela al proponer el paradigma mencionado.

El fracaso de Wilde radica en el fallido carácter transgresor que atribuye a sus dandies. Lord Henry y Dorian son dandies decadentes, supuestamente opuestos al romanticismo prerrafaelista que, según Nasaar (1974: 49-67), representa Basil Hallward, y a la inocencia victoriana que, según el mismo crítico, representa Sybil, pero esa oposición tiene que traducirse en una auténtica transgresión epistemológica, que si se plantea tanto en el plano moral como en el estético debe funcionar adecuadamente en ambos. En el plano estético, la creatividad paradójica y el diletantismo de los dandies constituye una transgresión estética. Sin embargo, la novela se adentra en el territorio de la moral al plantear la renuncia al alma como fuente de placer (Manganiello, 1983: 29-30) y, por ende, al proponer la posibilidad de cosificación del otro para convertirlo en objeto de placer. Estos dandies no son amorales, por tanto, sino inmorales.

Ahora bien, esa inmoralidad no supone una transgresión porque no es más que una consecuencia extrema de la moral «inmoral» vigente en el periodo victoriano, de esa moral que ve con buenos ojos la explotación y el dominio del hombre por el hombre y de éste sobre la naturaleza, con la consecuente alienación de verdugos y víctimas. Éste es el fracaso del modelo de esteticismo propuesto por Wilde en *The Picture of Dorian Gray*: la belleza y el placer no pueden ponerse nunca por encima de lo humano, siendo como son unas de las más altas expresiones de la siempre frágil humanidad. La incompatibilidad que Lord Henry

atribuye a la belleza y al intelecto quizás nos sugiera ahora el peligroso abismo que bordea su esteticismo: «But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. Intellect is in itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of any face» (19).

Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales
 Universidad Complutense
 Sección Departamental de Filología Inglesa
 Campus de Somosaguas
 28223 MADRID

BIBLIOGRAFÍA

- Foucault, M. (1982). The Subject and Power. *The Critical Inquiry*. 777-795 (Citado por Brenda K. Marshall en *Teaching the Postmodern*. London and New York: Routledge. 97-119).
- Gilmour, R. (1993). *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1830-1890*. London and New York: Longman.
- Horkheimer, M y T. W. Adorno (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. (Traducción de José María Sánchez de la edición de 1969). Madrid: Trotta.
- Keefe, R. Artist and Model in *The Picture of Dorian Gray*. *Studies in the Novel* (5). 63-70.
- Manganiello, D. (1983). Ethics and Aesthetics in *The Picture of Dorian Gray*. *Canadian Journal of Irish Studies* (9: 2). 25-33.
- Morris, W. The Beauty of Life. En G. D. H. Cole (ed.). *Selected Writings* (1948). London: Nonesuch Press. 538-564.
- Nasaar, C. S. (1974). *Into the Demon Universe: a Literary Exploration of Oscar Wilde*. New Haven: Yale University Press.
- Oates, J. C. (1981). *The Picture of Dorian Gray: Wilde's Parable of the Fall*. *Contraries*. 3-16.
- Pater, W. The Renaissance. En William Blucker (ed.), *Walter Pater: Three Major Texts* (1986). New York and London: New York University Press. 217-220.
- Poppas, J. J. The Flower and the Beast: A Study of Oscar Wilde's Antithetical Attitudes towards Nature and Man in *The Picture of Dorian Gray*. *English Literature in Transition* (15). 37-45.
- Rossi, D. (1976) Parallels in Wilde's *The Picture of Dorian Gray* and Goethe's *Faust*. *College Language Association Journal*, 73. 389-398.

- Ruskin, J. *The Stones of Venice*. En Frank Kermode y John Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature* (1973), Oxford University Press. 960-975.
- Sartre, J. P. (1984). *Baudelaire*. Madrid: Alianza-Losada (Primera edición en castellano: Buenos Aires, Losada, 1949).
- Weber, M. (1958). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Traducción de Talcott Parsons. New York: Charles Scribner's Sons.
- Wilde, O. (1983) (3rd ed.). *Complete Works of Oscar Wilde*. London and Glasgow: Collins.