

# *Los retratos de Oscar Wilde: el escritor en la sociedad victoriana de fin de siglo*

Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ  
Universidad de Castilla-La Mancha

## ABSTRACT

This article deals with the importance of Oscar Wilde as a fin-de-siècle writer, stressing his relevance in his own times and in our contemporary context from a critical perspective. At the threshold of a new century and a new millennium, the figure of Oscar Wilde should acquire more critical predominance, after many years of relative academic oblivion. The essay also pays attention to the dialectical position of an author who epitomizes sexual, national and social otherness against the imperialist background of Victorian England. Without neglecting other writings by Wilde, *The Picture of Dorian Gray* is mostly taken into account as an illustration of Wilde's literary and conceptual indebtedness to his contemporaries and as one of the most representative works of literature entailing social duality. Oscar Wilde is the best example of the Victorian dandy, always concerned about his disguises in a hostile environment.

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde se nutrió de la paradoja tanto en su devenir vital como en el literario. Uno de los posibles enigmas críticos que nos asaltan hoy en día al hablar de Wilde se basa en una contradicción aparente: del conjunto de nombres de la literatura anglo-irlandesa de finales del siglo XIX y el XX (Wilde, Yeats, Joyce y Beckett, los cuatro dublínenses a los que Richard Ellmann dedica su obra homónima de 1986), nuestro autor ocuparía una posición señera en lo que respecta a la veleidosa categoría de «fama» para el gran público. No sólo sus piezas teatrales, representadas a lo largo y ancho de la escena mundial, sino también sus cuentos de hadas y sus

relatos fantásticos (*Dorian Gray* incluido), sea en antologías, versiones filmadas o en las propias reediciones literarias, son conocidas y consumidas por un amplio abanico de lectores y espectadores de toda raza y condición. La paradoja surge al observar cómo el ámbito académico —sobre todo el universitario— de los países anglo-parlantes fue sepultando en términos críticos la figura de Wilde, mientras que los otros tres nombres citados eran cada vez mayor objeto de atención investigadora por parte de profesores y estudiantes. No es mi objetivo hacerme eco aquí de la justicia o injusticia de este olvido. Cierto es que, con frecuencia, los estudios literarios superiores y los gustos del gran público suelen caminar en direcciones opuestas, lo que nos debería incitar a la reflexión, hoy que tan de moda están las polémicas escolásticas acerca de la configuración de un canon literario.

Justo es, por otro lado, reconocer que la apropiación de la figura de Wilde por parte de la ideología dominante a lo largo del siglo xx lo concebía como un autor genial, pero desprovisto de todas las connotaciones biográficas que podían resultar más «peligrosas», como su patente homosexualidad. Wilde quedaba reducido a un escritor ingenioso de cuentos infantiles y de ligeras comedias sociales propias de una época lúdica —y un tanto irreflexiva— fenecida tiempo ha. En los contactos primerizos con la figura del irlandés, el incipiente estudiante de literatura se encontraba con una lista de obras un tanto más familiar que las prolijas taxonomías bibliográficas de otros autores, junto con vagas referencias a «su vida desordenada», y, claro está, lo tomaba justo por lo contrario a la realidad biográfica e histórica del autor, cuyos condicionamientos sexuales convierten su vida en una profunda reflexión acerca de los límites y barreras que la sociedad victoriana impuso a los/las que se atrevían a subvertir su controlado y aparentemente ordenado devenir.

Con todo, el relativo ostracismo al que la crítica especializada ha sometido a Oscar Wilde a lo largo de nuestro siglo en favor de otros autores presuntamente más significativos se ha visto revisado y paliado por un creciente interés investigador en los últimos años de este siglo que se apresta a desembocar en el nuevo milenio: la bibliografía especializada prolifera, y en 1993 se dedicó un congreso internacional en Mónaco —acaso el lugar más apropiado para ello, por el «decadentismo» con el que se suele asociar el enclave mediterráneo— a la figura del escritor bajo el título genérico de «Rediscovering Oscar Wilde». Obviamente, sólo se puede «redescubrir» aquello que se había dejado de lado, sepultado en los anaques del olvido y el rechazo. Hoy en día se establecen relaciones críticas atrevidas, en principio, como, por ejemplo, entre Oscar y Quentin Tarantino (Sammells 1995). Incluso uno de los narradores británicos de la postmodernidad más reconocidos, Peter Ackroyd, publicó en 1984 una novela basada en la evidencia biográfica de nuestro autor, *The Last Testament of Oscar Wilde*. Cabría preguntarse acerca de las razones por las que los escritores, estudiosos y académicos de la literatura anglo-irlandesa en particular y la filología inglesa o estudios ingleses en

general han «redescubierto» a Oscar Wilde como un autor que tiene todavía mucho que decir a la comunidad universitaria y, cómo no, al público que creció leyendo relatos inmortales como «The Happy Prince» y se divirtió contemplando espúreas versiones de «The Canterville Ghost», o fragmentarias reposiciones escénicas de *The Importance of Being Earnest*, público que casi nunca dejó de ser fiel al estereotipo que había recibido del escritor.

Una de las causas del interés de nuestros días por Oscar Wilde obedece a una razón de carácter circunstancial, como es el simple y pragmático hecho de que los centenarios de publicación o estreno de sus obras se han ido sucediendo paulatinamente desde 1991 en adelante. Pero éste es el menos riguroso de los motivos, aunque se inserte en un relevante contexto de mercado en un mundo en el que, como decía «The Wife of Bath», «al is for to sele»: todo está a la venta. Un factor de mayor envidia ideológica viene propiciado por el proceso finisecular en el que nos hallamos inmersos, una actitud de decadentismo que nos vincula con situaciones análogas vividas a lo largo de la historia, subrayando las tensiones cíclicas de la humanidad al traspasar los umbrales espacio-temporales que ella misma se ha impuesto. El siglo XIX es nuestro parámetro más cercano en este sentido. Wilde, como autor de «fin de siglo», ha concitado una atención prioritaria en la década de los noventa.

Relacionado con la causa anterior, otro de los puntos de reflexión crítica acerca de Oscar Wilde proviene del neo-historicismo y, sobre todo, del materialismo cultural, las corrientes que más han influido —se esté a favor o en contra— en el debate ideológico acerca de lo literario en nuestros días. Una obra fundamental en este sentido es *The Wilde Century*, de Alan Sinfield (1994). El título es sin duda significativo, puesto que alude a que Wilde se ha convertido para los homosexuales del siglo XX en el gran paradigma a seguir, con las ventajas e inconvenientes que ello conlleva para estos grupos o comunidades. Wilde es, desde esta perspectiva, el gran precursor de la estética y las formas de vida del entorno «gay». De ahí que, dentro del ámbito en el que Sinfield se proyecta, nuestra centuria sea «el siglo de Wilde». A pesar de la orientación predominante hacia la esfera de la sociedad británica, no cabe duda de que el estudio del «padre» del materialismo cultural y los «Queer Studies» ha resultado ser una piedra angular para estas tendencias críticas.

Muchas épocas se apropian de los símbolos y los hechos de la historia pasada, y la literatura es uno de los principales vehículos de manipulación ideológica. A pesar de ello —o acaso como ejemplo de ello— nuestro objetivo en el presente escrito será tratar de emplazar a Oscar Wilde dentro del contexto de la última década de la sociedad victoriana a través fundamentalmente de su obra en prosa más ambiciosa: *The Picture of Dorian Gray*, la que creemos que más concomitancias y relaciones mantiene con otras obras contemporáneas de su misma adscripción genérica; la que más aglutina y pone de manifiesto los elementos finiseculares de entre los esfuerzos literarios de Oscar Wilde; y, por último, la que presenta una interpretación más signifi-

cativa, por menos evidente a primera vista en el texto, de la sociedad victoriana a través de la ideología que deja translucir. Ciertamente es que las comedias de Wilde, e incluso algunos de sus cuentos, reflejan más explícitamente una parte de la sociedad victoriana de fin de siglo. Nosotros, sin embargo, pretendemos deducir de *Dorian Gray* unos rasgos distintivos más ocultos a primera vista, pero igualmente importantes en la configuración del espectro de lo social como lo que denominaremos «pesadillas del Imperio», un detalle añadido de cómo el imperialismo y el colonialismo post-darwinistas crean sus propios monstruos. La novela de Wilde se convertiría así en «other» con respecto a sus comedias, siendo el cultivo de ambos géneros complementario en su captación parcial de los últimos años de la sociedad victoriana, un contexto en el que un acendrado decadentismo y un esteticismo de corte escapistista pretende sustraerse a un entorno ya plenamente industrializado en el que coexiste una alta burguesía despreocupada y frívola con la miseria del proletariado de las grandes urbes británicas. La sociedad victoriana, como las propias obras que la epitomizan, presenta una naturaleza dual que se evidencia en *aquello que se quiere mostrar y lo que se quiere ocultar*. Aun contando con la importancia de las comedias de Wilde para observar el ataque que el autor realiza a las convenciones y aspiraciones sociales de la clase media decimonónica de fin de siglo —un contexto caracterizado por ese comportamiento dual que es la hipocresía— será *The Picture of Dorian Gray* el exponente más diáfano de ese otro lado del espejo que se pretende velar o ignorar.

Por supuesto, haré referencias a otras obras de Wilde cuando sea conveniente para ilustrar algunos puntos relevantes de mi argumentación. Por medio de ellas, el genial escritor, el hombre que quiso hacer de la vida un arte y que sucumbió finalmente a su propia tragedia, mostrará sus máscaras, sus diferentes retratos, ante los estamentos que componían la pirámide social de su época. Quizás la lucha contra la sociedad sólo podía establecerse utilizando sus propias armas.

Aparte del rechazo que en última instancia supusieron sus costumbres sexuales para una sociedad puritana y farisaica, otro elemento de alteridad en la vida de Oscar Wilde proviene de su origen irlandés. Mucho se ha escrito sobre el compromiso político del escritor con respecto a su propio país —no lo olvidemos, en aquellos momentos una colonia del Imperio de Victoria— y las relaciones paradójicas en este sentido —una vez más— que alentaron al hijo de William Wilde y «Speranza», dos grandes patriotas y defensores de la causa irlandesa<sup>1</sup>. Si comparamos el comportamiento de Wilde con el de su amigo W.B. Yeats a este respecto, podemos observar diferencias radicales a nivel de compromiso político, pero en todo caso Oscar es un irlandés en la Corte de Victoria, y por lo tanto un personaje que la sociedad tolerará en tanto en cuanto se mantenga dentro de unas pautas de conducta social y le sea útil para sus fines.

El hecho de que Wilde fuera irlandés, aun a riesgo de generalizar en demasía, arroja luz sobre el aspecto relevante de la «oralidad» de sus relatos y obras teatrales. La evidencia histórica de que Wilde fue un gran conversador, capaz de captar la atención de las clases altas de la sociedad londinense de la época con sus palabras y su voz, materializadas en fantásticas parábolas y fábulas, es un factor a tener en cuenta si prestamos atención a lo dialógico de su obra en prosa, donde la narración o el discurso ensayístico se subordinan siempre a la cadencia oral de la argumentación, y de ahí la acusación de que son narraciones y piezas teatrales estáticas en exceso. Pero Oscar cautivó a sus audiencias, espectadores y lectores con la magia de la palabra oral y escrita, con la dimensión performativa del acto oral y su concreción en la escritura. No son pocos los contemporáneos suyos que afirmaban que una noche de tertulia con Wilde era superior a la experiencia de leer cualquiera de sus obras (consultar Ellmann 1987 a este respecto). Como ejemplo de los poderes evocadores de las parábolas de Wilde, sirva la siguiente fábula, basada en el personaje mitológico que más cautivó al escritor que vivió y padeció una sociedad dual: Narciso (Ballesteros González 1993, 1994):

When Narcissus died, the flowers of the field were desolate and asked the river for some drops of water to weep for him.

«Oh!» answered the river, «if all my drops of water were tears, I should not have enough to weep for Narcissus myself. I love him».

«Oh!» replied the flowers of the field, «how could you not have loved Narcissus? He was beautiful».

«Was he beautiful?» said the river.

«And who should know better than you? Each day, leaning over your bank, he beheld his beauty in your waters».

«If I loved him», replied the river, «it was because, when he leaned over my waters, I saw the reflection of my waters in his eyes» (recogido en Ellmann 1987: 336-7).

La prosa y el teatro de Wilde nunca perdieron esta oralidad, que a veces alcanzaba dejes impresionistas. A nuestro autor le interesó más el aspecto discursivo, comunicativo, entre sus personajes y entre los seres humanos en general, subordinando la acción a los citados efectos lingüísticos.

Otro factor digno de consideración —éste directamente relacionado con el trasfondo de *Dorian Gray*— es la autodenominación de Wilde como dandy, vocablo sujeto a múltiples equívocos en una época, la nuestra, donde se ha perdido la referencialidad del significado de este concepto, lo que demuestra la falta de percepción de nuestro autor en lo que respecta a la cuestión, pues vino a señalar en una ocasión que «The future belongs to the dandy. It is the exquisites who are going to rule» (McCormack 1994: 269). *The Shorter Oxford English Dictionary* (1973, Vol. I) define la palabra como:

Dandy: 1780 (perhaps a shortening of Jack-A-Dandy, the last element of which may be identical with *Dandy*, pet-form of Andrew).

A. I. One who studies ostentatiously to dress elegantly and fashionably; a fop, an exquisite.

Dandy: Anglo-Indian 1865 (Hindi *dandi*, f. *dand* staff, oar).

1. A boatman of the Ganges (recogido en McCormack 1994: 269).

Es curioso observar cómo el término recoge acepciones tan contradictorias (o paradójicas, si se quiere). Jerusha McCormack (1994) utiliza esta entrada de diccionario para relacionar de manera ingeniosa a Wilde con el que fue en tiempos —en la misma época en la que el irlandés sumaba éxito tras éxito en los escenarios londinenses— otro aprendiz de dandy, capaz en este caso de subvertir completamente el orden monolítico y hierático de todo el Imperio Británico: Mohandas K. Gandhi.

Con todo, la definición no es satisfactoria en lo que respecta a la profundidad connotativa que puede adquirir el concepto. Ser un dandy supone en principio hacer de la trayectoria vital una suerte de aventura estética. Pero la *autoinvestidura de Wilde como dandy implica la gran contradicción aparente* de su vida, como ha estudiado de manera convincente Martínez Victorio (1990). Existen al menos dos parámetros en los que inscribir este fenómeno social, y los dos parten del sentimiento de alienación que conlleva el surgimiento de la ciudad como fenómeno de expansión capitalista e industrial con todas sus consecuencias: el dandy moderno y el dandy «snob» y folklórico<sup>2</sup>. El dandy moderno se incardina en la coherente figura del poeta simbolista francés Charles Baudelaire, autor de *Les fleurs du mal*, y supone la expresión de un profundo disgusto hacia la hipocresía social del momento que le ha tocado vivir. El dandismo es, así, una institución fuera de la ley. La vestimenta del dandy se torna no en un homenaje a la moda, sino en una apasionada revolución contra las convenciones. Baudelaire entiende el dandismo como estética del fracaso, puesto que el dandy nunca alcanzará el éxito social en un entorno al que ataca acerbamente y en el que sólo se integraría muy a su pesar. De ahí que su postura estética sea casi onanista e implique un proceso de autoextrañamiento y marginación voluntaria. Como acertadamente señala Martínez Victorio, el dandy se torna así en una especie de «voyeur» de sí mismo, poniendo el eje de referencialidad en el propio yo. Puesto que no se intenta conseguir la atención o admiración del entorno social, el proceder de este tipo de dandy es de carácter estoico, ajeno en lo posible a las convenciones y usos hipócritas de la sociedad. Es Narciso contemplando su propia imagen, absolutamente apartado de lo que le rodea y sin prestar atención —en su obsesiva *filautia*— a nada que no sea su ego, al reflejo de su propio yo en el espejo.

Por contra, el dandy «snob» o folklórico —y de estas características tenemos algún que otro ejemplo espúreo en nuestro propio contexto finisecular— entra en contradicción en su relación con una sociedad hipócrita y —por uti-

lizar un término muy decimonónico— «filistea» que aparentemente no le gusta, pero a la que necesitará en todo momento para reafirmarse y reflejarse en ella. Este dandy depende siempre de la sociedad de cuyos valores se alimenta, y se somete servilmente a sus demandas. Por una parte se denuncian los pecados de la sociedad, y por la otra se rinde pleitesía a una moral establecida y monolítica que al final resulta siempre triunfante. Esta contradictoria posición vital lleva consigo una multiplicidad de máscaras o disfraces, los «retratos» a los que aludíamos en el título de esta charla. Es como si Narciso no sólo estuviera pendiente de su propio reflejo, sino también de los demás retratos o identificaciones con los que la sociedad le va relacionando. Este dandy precisa del otro —o de los otros— para su satisfacción sexual y estética, necesita que le rían las gracias y no puede desarrollarse sin el orden contra el que aparentemente se rebela. Ni que decir tiene que esta postura se alía con un sentimiento de tensión interna bastante acendrado, una tensión que conduce casi a derivaciones de carácter sadomasoquista con respecto a los demás y la sociedad que le rodea.

Wilde es un claro ejemplo de esta última tendencia. Si bien encauza su trayectoria educativa desde unas posiciones estéticas afines al socialismo utópico en sus años de Oxford, bajo la influencia de sus primeros maestros y la presencia inmanente de Cristo (un ejemplo de ello es su pequeño tratado *The Soul of Man under Socialism*), poco a poco una praxis discordante se irá superponiendo a la teoría, para acabar adentrándose en una problemática culpable de autosacrificio y esclavismo dependiente. Su trayectoria vital así lo pone de manifiesto, con la ilustración enfática de sus relaciones con Lord Alfred Douglas, «Bosie», vínculo —entre otros— que terminó por conducirle a un juicio cruel, a la prisión infamante y a la desgracia. La egolatría de Wilde se alimenta de la admiración ajena. No es nada sin la sociedad, y de ahí que su obra transpire connotaciones sociales tamizadas por una tensión paradójica.

En la configuración de su proceder como dandy, Wilde parte de las bases ideológicas de los profesores que más le influyeron cuando estudiaba en la Universidad de Oxford: John Ruskin y Walter Pater. Si bien las teorías de ambos se complementaban en última instancia, Pater fue el promotor de procedimientos hedonistas que incidían en el esteticismo en torno al principio del placer. Wilde se refirió a sus *Studies in the History of the Renaissance* como «that book which has had such a strange influence over my life» (citado en Donoghue, 1994, 102), y es, junto con *A rebours* de Huysmans, el candidato para ser el misterioso libro que, enviado por Lord Henry, termina por corromper a Dorian Gray. Por su parte, Ruskin proclamaba la necesidad de un esteticismo más socializante, inserto en un afán didáctico globalizador no exento de cierto dogmatismo religioso, como ha visto Martínez Victorio (1990: 120). A pesar de que Wilde tuvo sin duda acceso a las ideas y los escritos de Marx, Engels y Bakunin, nunca llegó a hacer de ellos su bandera

ideológica, ni se dejó captar por los propulsores de la «Fabian Society» (fundada en 1883), organización que alienta el posterior origen del Partido Laborista Británico (establecido en 1906), y que con su espíritu reformista preconizaba el saneamiento paulatino de las condiciones de vida del proletariado industrial que tan penosamente coexistía con la aparentemente despreocupada y frívola clase burguesa de finales del victorianismo, principal objetivo de los dardos literarios y artísticos de las obras de Wilde.

Aparte de la influencia de Ruskin y Pater, las fuentes literarias y artísticas de las que bebe Wilde (que podía haber dicho con más razón que Cervantes aquello de «Yo que siempre me afano y me desvelo/ por pretender que tengo de poeta/ la gracia que no quiso darme el cielo», a excepción hecha de composiciones como *The Ballad of Reading Gaol*) coinciden con unas posiciones de epígono del romanticismo, con el cultivo poético de las venas más convencionales de Keats y Shelley, junto con su admiración por Swinburne y los prerrafaelistas como Dante Gabriel Rossetti, Millais y Hunt, poetas al tiempo que pintores. No obstante, es en esta etapa de juventud cuando podemos encontrar la actitud más explícitamente transgresora en términos históricos y sociales de los escritos de Wilde. Entre sus primeros poemas hallamos ejemplos como *Sonnet to Liberty*, *Ave Imperatrix*, *To Milton*, *Quantum Mutata* y *Libertatis Sacra Fames*, entre otros, que proclaman el ideal utópico de intentar cambiar, dentro de los parámetros estéticos de un enérgico neo-Helenismo, una sociedad expansionista y guerrera como la del Imperio de Victoria. En *Ave Imperatrix*, más concretamente, Wilde aparece como precursor de los «World War I Poets» (Wilfred Owen o Siegfried Sassoon), mostrando al lector los aspectos más crueles y truculentos de la experiencia bélica en tierras lejanas como la India, Afganistán o Trafalgar. Sorprendentemente, en las últimas estrofas del poema citado surge de repente la visión de una Irlanda que alcanzará en el futuro días de gloria frente a una Inglaterra que agoniza, dejando marchitarse en tierras ajenas la flor y la energía de su juventud:

Peace, peace! we wrong the noble dead  
To vex their solemn slumber so;  
Though childless, and with thorn-crowned head,  
Up the steep road must England go.

Yet when this fiery web is spun,  
Her watchmen shall descry from far  
The Young Republic like a sun  
Rise from these crimson seas of war (699).

Pero Wilde se debate en todo momento dentro de una aparente identificación con el «Establishment» y las pretensiones imperiales de la Corona británica, aspecto que contrasta con la paradójica admiración por la Inglaterra

de Cromwell y Milton. Produce cierta sorpresa, en este sentido, su lealtad hacia la propia Reina Victoria, un sentimiento que no cambiaría ni siquiera su terrible experiencia judicial y carcelaria. El escritor llegó a ponerse al lado del Gobierno Británico en la cuestión imperialista de las guerras en Africa del Sur, manteniéndose como firme anti-Boer (y de nuevo resulta curioso comparar a Wilde y Yeats, éste profundo opositor al gobierno de Victoria y favorable a los Boers).

En definitiva, Wilde como dandy se apropia de diferentes disfraces, se identifica con distintos retratos que vienen a configurar su particular y tensiionada aprehensión de la historia pasada y la sociedad que le rodea, una interpretación que le conduce inevitablemente a la contradicción, sea ésta aparente o no. En estas categorías paradójicas se mueven su biografía y su obra, y la teoría y la praxis se pueden rastrear, por ejemplo, tanto en sus opiniones de crítica literaria (las expresadas en el volumen de 1891 *Intentions*, que hoy se están rescatando dentro del ámbito de la teoría literaria y artística), como en su amor religioso por la figura de Cristo, otra de las grandes presencias, implícitas o explícitas, en su vida y en sus escritos, y de quien llegaría a escribir en *De Profundis*: «The cold philanthropies, the ostentatious public charities, the tedious formalisms so dear to the middle-class mind, he exposed with utter and relentless scorn» (Hart-Davis 1979: 486). Estas tensiones son las que acabaron por ocasionar la tragedia de su existencia cuando al ideal de hacer del devenir vital un arte se le superpuso la realidad de una sociedad que no estaba preparada para aceptar abiertamente actitudes que supusieran alteridad —como la propia sodomía— frente a un sistema basado firmemente en la familia y las «buenas costumbres». La dependencia y la necesidad de halago con respecto a la sociedad contra la que intentaba oponerse, en mayor o menor medida, traen como consecuencia la erradicación personal y artística del que ha intentado ir demasiado lejos. Para Wilde —y para sus héroes y heroínas— el ostracismo de dicha sociedad constituía un destino peor que la muerte.

Identificar a un autor con sus propios personajes es una tarea poco rigurosa, y casi siempre inútil, a pesar de ser atractiva. Sin embargo, algunos escritores se han visto cautivados por este juego dialéctico. Con relación a *The Picture of Dorian Gray*, Wilde escribió en cierta ocasión: «It contains much of me in it. Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be —in other ages, perhaps» (Hart-Davis 1979, 116). Resulta una vez más paradójico que Wilde se identifique con el pintor del retrato, y no con el dandy mefistofélico de la obra, Lord Henry Wotton. *The Picture of Dorian Gray* es una narración dual, al igual que la sociedad victoriana de fin de siglo es un contexto dual, como ya hemos apuntado más arriba. De ahí que la obra de Wilde sea altamente significativa para interpretar los usos y convenciones sociales de una época que presenta numerosos ejemplos literarios del motivo del doble<sup>3</sup>. El realismo victoriano

coexiste, y en ocasiones interacciona, con una de las etapas más fructíferas del género fantástico. El motivo del doble es recurrente en todo este contexto, como lo había sido en el romanticismo alemán —momentos ambos de expansionismo capitalista y colonial en los dos países. El doble surge como miedo a la alteridad, a lo otro, a lo distinto y diferente. Las formas de dicha alteridad se convierten en la gran pesadilla del imperio y de la gran ciudad industrial. Con el fin de siglo, el hecho de que «el sueño de la razón produce monstruos» se convierte en un axioma implícitamente asumido por los escritores de ámbito británico. Este es el contexto en el que se inserta *Dorian Gray* (publicada en 1891 en su escritura final, aunque una versión reducida apareció un año antes en la *Lippincott's Magazine*), con el eslabón anterior de esta cadena de dualismo fantástico propiciado por *Dr Jekyll and Mr Hyde*, de Stevenson<sup>4</sup>, cadena que se complementaría posteriormente con otras «pesadillas del Imperio» como *The Island of Dr Moreau* (1896) y *The Invisible Man* (1897) de H.G. Wells, *Dracula* (1897) de Bram Stoker, y *The Great God Pan* (1894) de Arthur Machen, entre otras (Punter 1981). De todos modos, piénsese que el motivo del doble no es predominio exclusivo del género fantástico: baste recordar las obras coetáneas de Thomas Hardy, insertas convencionalmente por parte de la crítica en una tradición naturalista.

Tras la publicación en 1859 de *The Origin of Species*, la obra fundamental de Charles Darwin, el mundo no volvió a ser el mismo, como el propio Freud vino a determinar. El pesimismo existencial del ser humano, socavado de antaño por el descubrimiento científico renacentista de que la Tierra era un planeta más en el Sistema Solar y en un universo posiblemente infinito, se ve corregido y aumentado con la aplastante evidencia científica de que el hombre es, como los demás seres que pueblan el planeta, producto de la evolución de un primate, un animal «inferior». Esta teoría, que en última instancia desplaza la visión antropocéntrica del ser humano en su propio entorno y que hoy nos hemos acostumbrado a aceptar —con excepciones y controversias— casi de manera axiomática, sacudió los arraigados cimientos ideológicos y filosóficos en los que se basaba la confianza decimonónica del Imperio de Victoria.

Los procesos históricos son en múltiples ocasiones paulatinos, y sólo alcanzan una dimensionalidad y un marco de referencia propio en el instante en el que las ideas y las polémicas se asientan. Es entonces cuando se empieza a constatar la mayor parte de sus derivaciones. De la misma manera que, por las condiciones ideológicas y de transmisión de la información de la época, las consecuencias de la revolución propiciada por las teorías heliocéntricas se harían patentes en el posterior «desengaño» barroco, es en las últimas décadas del siglo XIX cuando se empieza a ver desde una perspectiva literaria el otro lado del espejo en el tratamiento del motivo del doble en las obras de la época. El proceso culminaría con el golpe definitivo al narcisismo humano: el descubrimiento —anticipado intuitivamente por escritores como

Stevenson— de que el ser humano es una realidad compleja más que dual, y que el hombre no puede controlar ni siquiera su propia mente, ocupada en parte por el subconsciente. Me refiero a las teorías psicoanalíticas de principios del siglo xx, una de cuyas incipientes preocupaciones fue determinar el papel que jugaba la dualidad del ser humano, según atestiguan obras como *Der Doppelgänger*, de Otto Rank (1914). Pero ésta —aunque íntimamente ligada con los argumentos que propongo— es otra historia.

Cuando Jekyll contempla en el espejo la figura de Hyde con la conciencia de que «This too was myself», la pesadilla de la sociedad victoriana está asegurada, pues no cabe buscar la alteridad fuera del yo, en los confines del Imperio. El otro —o lo otro— está dentro del «self», y ese reflejo especular resulta ser un anti-Narciso, el producto deforme de la bestia que llevamos en nuestro interior, esquema ya prefigurado en el *Frankenstein* de Mary Shelley (1818, 1831).

*The Picture of Dorian Gray* es una obra cautivada, al igual que su autor, por el mito de Narciso, como ya señalamos anteriormente (Ballesteros González 1994; Berman 1990). Pero el hermoso efebo que representa la belleza más sublime —como Dorian, del que Lord Henry dirá «he is a Narcissus» (12)— observa que su reflejo —en este caso en el retrato— es el de la fealdad bestial, consecuencia de la maldad. La tensión que se produce entre este Narciso finisecular y su figura quiasmática en el cuadro —recuerdo del motivo asociado del «alma exterior» que aparece en el folklore y el mito clásico, como el de Meleagro— sólo puede conducir a la destrucción y a la muerte. En su defensa ante los críticos contemporáneos de la obra, Wilde no podía tener más razón, al menos a este respecto: «The real moral of the story is that all excess, as well as all renunciations, brings its punishment» (Nelson 1987: 61). Éste es el destino cruel que identifica a Dorian con Jekyll. Hay pocas obras en la historia de la literatura con mayor fuerza moral que *The Picture of Dorian Gray*, puesto que la doble vida de Dorian, su proceder de dandy «snob» y un tanto patético, y su inevitable final, son el producto de una agonia interna y de un devenir sometido a las reglas de una sociedad que termina por crear una monstruosa «hideous progeny». La evidencia textual de la dualidad que define el comportamiento de Dorian Gray es clara, aunque no podemos sino resumirla aquí.

Al igual que en *Jekyll and Hyde* —y en el propio relato de Wilde *Lord Arthur Saville's Crime*— el Londres victoriano aparece reflejado como un marco referencial de absoluta dualidad, con el contraste social entre la burguesía adinerada y despreocupada y los representantes de la pobreza y miseria más desesperanzada que se hacinaban en los barrios bajos de la ciudad. No hace falta referirse en demasía a la evidencia textual magistralmente transmitida en términos literarios por Dickens entre otros escritores. Éste es el Londres de las fastuosas pompas imperiales y el lugar donde Lady Bracknell y Jack Worthing se afanan en pasatiempos nominalistas. También es el

Londres de Jack el Destripador, el enigmático asesino múltiple —como hoy decimos— cuya identidad permanece desconocida, pero al que nadie de entre las clases bajas de la sociedad británica hubiera identificado con «uno de los suyos», sino más bien todo lo contrario: una ilustración más de cómo el espectro del capitalismo despiadado se afana en destruir a las clases menesterosas. La metáfora no le sería ajena a Marx, con su lapidaria sentencia al principio de *Das Kapital* de que «un espectro amenaza a Europa».

El Londres de esplendores colonialistas es igualmente aquél que habita y fatiga el monstruo que puebla las pesadillas darwinistas (Hyde: aquello que se «oculta» en el que «mata el yo»: Jekyll); el vampiro venido de los confines del Imperio (Drácula); el que abandonó el científico loco —como el Dr Moreau— que quiere construir su propio reducto de poder colonial en una isla torturada por el dolor; el que, en definitiva, aliena al ser humano hasta llegar a convertirlo alegóricamente en un patético hombre invisible.

Dorian Gray se siente fascinado, desde el principio de su rito iniciático invertido, por este otro Londres:

He remembered wandering through dimly lit streets, past gaunt, black-shadowed archways and evil-looking houses. Women with hoarse voices and harsh laughter had called after him. Drunkards had reeled by, cursing and chattering to themselves like monstrous apes. He had seen grotesque children huddled upon door-steps, and heard shrieks and oaths from gloomy courts (141).

Wilde conoce bien la dualidad de este Londres cautivado por imágenes darwinistas de «simios monstruosos», y tanto en *Dorian Gray* como en sus bellísimos cuentos de hadas —*The Happy Prince*, *The Nightingale and the Rose*, *The Star-Child*— pone de manifiesto desde una perspectiva metafórica la injusticia y la hipocresía que corroen los cimientos de la sociedad victoriana, centrándose con especial afán reformista en el ámbito de la infancia. Dorian es el quiasmático oponente del Enano de *The Birthday of the Infanta*, triste víctima de las frívolas veleidades de la Corte y de su propio desconocimiento.

Contraviniendo como Narciso la profecía de Tiresias de que llegaría a vivir una larga y fructífera vida «Si se non nouerit» («si no se llegara a conocer a sí mismo»: Ovidio, *Met.* III), en su impía búsqueda de belleza fatal Dorian querrá conocer todos los resquicios no sólo del Londres de la alta sociedad, sino también el del mundo sórdido del Soho y los muelles del Támesis:

There were moments, indeed, at night, when, lying sleepless in his own delicately scented chamber, or in the sordid room of the little ill-famed tavern near the docks which, under an assumed name and in disguise, it was his habit to frequent, he would think of the ruin he had brought upon his soul with a pity that was all the more poignant because it was purely selfish. But moments such as these were rare... The more he knew, the more he desired to know (203).

Es este un mundo oculto, nocturno, dionisiaco, donde es necesario mantener las apariencias y utilizar disfraces, un mundo claustrofóbicamen-

te masculino como el de *Jekyll and Hyde* y otras de las obras de este género, donde el amor —como el de la despreciada Sibyl Vane, prototipo de Eco— no halla un lugar en el que desarrollarse, uno de los aspectos más relevantes desde un punto de vista ideológico que las versiones cinematográficas de estas obras se empeñan en estropear.

Dorian, como figura narcisista y donjuanesca, se engolfa en la doble vida que su retrato, su yo oculto al que está indisolublemente unido, va representando de manera fidedigna y mágica. Según Ziolkowski (1977), este es un ejemplo de «retrato como *animæ*», siendo lo mismo la pintura y el personaje. Dorian está permanentemente fascinado por ese otro aspecto de su personalidad:

For weeks he would not go there, would forget the hideous painted thing... Then, suddenly, some night he would creep out of the house, go down to dreadful places near Blue Gate Fields, and stay there, day after day, until he was driven away. On his return he would sit in front of the picture, sometimes loathing it and himself, but filled, at other times, with that pride of individualism that is half the fascination of sin... (220-1).

Perdido en los proccloros vericuetos de «the terrible pleasure of a double life» (274), Dorian acaba inmerso en un mundo embrutecedor de opio, alcohol y sexo culpable. Pero su actitud escapista no le permite huir de su propio destino, el cuadro con el que ha establecido un tácito vínculo digno de Fausto. Afrontar su propio yo se torna una tarea insufrible, y Dorian perece al acuchillar su retrato, víctima de tensiones personales y también sociales, en una época «so limited and vulgar as our own, an age grossly carnal in its pleasures, and grossly common in its aims...» (61). La misma sociedad que acabó cercenando a uno de sus más preclaros representantes, ese dandy llamado Oscar Wilde.

#### NOTAS

\* El presente artículo es la reelaboración de una conferencia con el mismo título impartida en la Seo de Urgell (Lérida), en el marco de los VII Cursos de Verano de la U.N.E.D. (Julio de 1996).

<sup>1</sup> Véanse a este respecto las obras de Ellmann, Nelson, y algunos de los artículos incluidos en Sandulescu, todas ellas citadas en la Bibliografía.

<sup>2</sup> Los términos están recogidos en Martínez Victorio (1990, 110 *et passim*).

<sup>3</sup> Según hemos estudiado profusamente en otro lugar; véase Ballesteros González 1993.

<sup>4</sup> Publicada en 1886; obra con la que todos los críticos de la época vinculan la narración de Wilde: consúltese W. Nelson 1987.

Universidad de Castilla-La Mancha  
Paseo de la Universidad, 4. 15.071 Ciudad Real  
Tel.: (926) 29-53-00  
Fax: (926) 29-53-12

## BIBLIOGRAFÍA

- Todas las referencias numéricas relativas a *The Picture of Dorian Gray* se encuentran en la edición abajo citada. La referencia a los poemas se halla en *The Complete Illustrated Stories, Plays and Poems of Oscar Wilde*.
- Ackroyd, Peter (1984). *The Last Testament of Oscar Wilde*. Londres: Sphere.
- Ballesteros González, Antonio (1994). The Mirror of Narcissus in *Dorian Gray*. En G. Sandulescu (ed.) *Rediscovering Oscar Wilde*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe (págs. 1-13).
- Ballesteros González, Antonio (1993). *Narciso: mito y dualidad conceptual en la literatura inglesa victoriana*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense (en prensa).
- Berman, John (1990). *Narcissism and the Novel*. Nueva York: New York University Press.
- Donoghue, Denis (1994). The Oxford of Pater, Hopkins, and Wilde. En G. Sandulescu (ed.) 1994: 94-118.
- Ellmann, Richard (1987). *Oscar Wilde*. Harmondsworth: Penguin.
- Ellmann, Richard (1986). *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce and Beckett*. Washington: The Library of Congress.
- Hart-Davis, Rupert (ed.) (1979). *Selected Letters of Oscar Wilde*. Oxford: O.U.P.
- Martínez Victorio, Luis (1990). *Relaciones irónicas en la obra narrativa y dramática de Oscar Wilde*. Tesis Doctoral. Madrid: U.C.M.
- McCormarck, Jerusha (1994). Oscar Wilde: The Once and Future Dandy. En G. Sandulescu (ed.) 1994: 269-274.
- Nelson, Walter W. (1987). *Oscar Wilde: From «Ravenna» to Salomé. A Survey of Contemporary English Criticism*. Dublín: Dublin University Press.
- Ovidio, Publio (1990). *Metamorfosis*. Ed. bilingüe y trad. de Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: C.S.I.C.
- Punter, David (1980). *The Literature of Terror*. Londres: Longman.
- Rank, Otto (1914). *Der Doppelgänger*. En Sigmund Freud (ed.) *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Leipzig/Viena/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Vol. 3. Versión inglesa traducida y editada por Harry Tucker, Jr. *The Double*. Londres: Mansfield, 1989.
- Sammells, Neil (1995). Pulp Fictions: Oscar Wilde and Quentin Tarantino. *Irish Studies Review* 11: 39-47.
- Sandulescu, George (ed.) (1994). *Rediscovering Oscar Wilde*. Gerrards Cross: Colin Smythe.
- Sinfield, Alan (1994). *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. Londres: Cassell.
- Wilde, Oscar (1891). *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Minster, 1968.
- Wilde, Oscar (1913). *Intentions*. Londres: Methuen.
- Wilde, Oscar (1990). *The Soul of Man Under Socialism*. En Isobel Armstrong (ed.) *The Soul of Man and Prison Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1-38.
- Wilde, Oscar (1991). *The Complete Illustrated Stories, Plays and Poems of Oscar Wilde*. Londres: Chancellor Press.
- Ziolkowski, Theodore (1977). *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. New Jersey: Princeton University Press.