

I

La impostura de la belleza

La ominosidad del Retrato de Dorian Gray de
Oscar Wilde

Sarah Kofman

Traducción
Mara Negrón

El hombre no debe poder ver su propia cara. Eso es lo más terrible que hay. La Naturaleza le dio el don de no poder verla, así como el de no poder mirarse a sus propios ojos.

Sólo en las aguas de los ríos y de los lagos podía contemplar su rostro. La postura misma que tenía que tomar era simbólica. Se tenía que inclinar, agacharse para cometer la ignominia de verse.

El creador del espejo envenenó el alma humana.
(Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*, 466)

Gocemos, creémonos una felicidad de superficie
Una hermosa máscara vale más que una faz
despreciable,
¿Por qué, pobres locos, arrancarla?
Théophile Gautier, *Albertus* (LXXII) ¿

1- De las malas influencias

Es joven, maravillosamente hermoso, inocente y puro. Así lo percibe lord Henry, desde su primer encuentro, asociando de entrada, en una unidad indivisa, el cuerpo y el alma, estableciendo, en forma completamente hegeliana, una relación de signo a significado¹ entre el interior y el exterior. La perfección física de la juventud (los labios bermejos finamente cincelados, los ojos azules, los rizos de oro de sus cabellos) refleja y expresa la perfección moral: la franqueza, el candor, la pureza. Como un auténtico fisiognomoniota, *lee* sobre su rostro algo que «atraía la confianza hacia él. Allí estaba todo el candor de la juventud unido a la pureza ardiente de la adolescencia. Notábase que el mundo no la había manchado aún.» (p. 22)²

Su rostro es perfectamente hermoso como sólo puede serlo el de un niño que no ha sido asolado por el paso del tiempo y que no lleva todavía en sus rasgos huellas de las pasiones destructoras ni de los múltiples intereses humanos devastadores.³

Perfectamente hermoso, y pareciéndose a la perfección al retrato de «un joven de extraordinaria belleza» (p. 7), pintado por el pintor Basilio Hallward y que lord Henry, su amigo, pudo contemplar antes de encontrarse con el original. Colocado en

¹ Según la *Estética* de Hegel, la diferencia entre el cuerpo animal y el cuerpo humano reside en que éste es completamente expresivo mientras que, en el animal, el exterior no traiciona ningún interior: «*El cuerpo humano* ocupa bajo este aspecto un rango mucho más elevado, puesto que se manifiesta totalmente que el hombre es un ser uno, animado, sensible.» (*De lo bello y de sus formas*, cap. II, trad. M. Granell, Coll. Austral, Espasa-calpe, Madrid: 1977). La *Enciclopedia* (411) establece entre el interior y el exterior una relación de signo a significado y el alma efectiva es esta identidad del interior y del exterior en tanto que éste está supeditado. Sin embargo, según Hegel, no podemos elevar la fisiognomía al rango de una ciencia. La estructura, según su exterioridad, es algo inmediato y natural. Hay límites a la expresividad del cuerpo humano y lagunas. El alma, la vida interior no se manifiesta en toda la realidad de la forma humana. La determinación fisiognómica y patognomónica representa para el espíritu algo contingente. Hay una parte accidental en la expresividad que explica las diferencias de aspecto del organismo humano, según las razas, según las familias, las ocupaciones, los oficios, los temperamentos; todas particularidades a las cuales falta el carácter del espíritu. La finitud de la existencia humana se especifica para que tenga lugar, según los azares, fisiognomías particulares. Cada una de ellas termina asumiendo una expresión duradera.

Oscar Wilde no alude en su texto a Hegel sino a Giordano Bruno, a Darwin, a Haeckel y a Gall (esto cuando Dorian Gray se libra a especulaciones interminables sobre el alma y el cuerpo, sobre el misterio de su unidad o el de su representación; cf. p. 61, p. 74, p. 108, p. 133, p. 134).

² Todas las referencias del ensayo de Sarah Kofman en francés remiten a la traducción de Jean Gattégno, París, Gallimard (Folio), 1992. La traducción al castellano citada por nosotros: *El retrato de Dorian Gray*, trad. Julio Gómez de la Serna, Editorial Planeta, Barcelona: 1943, 1992.

³ Hegel, *La estética, De lo bello y de sus formas*, cap. II, trad. M. Granell, Coll. Austral, Espasa-calpe, Madrid: 1977, p. 84.

un caballete⁴, erigido y expuesto de entrada de juego, por decirlo así, de frontispicio, el retrato de Dorian Gray que encabeza y titula el libro, identifica al verdadero héroe.

El lugar privilegiado que se le otorga, y que invierte la jerarquía tradicionalmente establecida entre el modelo y la copia, exhibe de forma extrañamente inquietante (*unheimlich*, y no podremos deshacernos más de la *Unheimlichkeit* en este texto) la primacía y la originalidad del doble que absorbe el modelo y cautiva al lector. (El nombre del «original», indicio de la realidad del referente, nos es dado por el pintor muy tarde: tanto para no revelarlo a lord Henry y guardarlo entero para él, como para subrayar también que el arte es primero, y no una copia grosera de la vida o de lo real.)

Entre el modelo y su doble, el texto no establece una relación mimética de representado a representante, sino más bien una relación de «simpatía» (p. 107) en el sentido mágico de ese término. Y son relaciones «de influencia» mágica las que unen a los personajes entre sí, y en primer lugar, el pintor a su modelo.

El pintor Basilio, que profesa a Dorian una adoración apasionada, fue hechizado por éste desde la primera vez que sus miradas se cruzaron⁵: así como el efecto de un encanto, de una influencia sutil, se sintió seducido, fascinado brutalmente por aquel que «le robó su alma» y cambiado de manera diabólica y «fatal» (p. 9) el sentido de su vida y de su arte: como Alcibíades que, a través de la fealdad del semblante de Sócrates, supo sospechar un *agalma* escondido, el pintor Basilio consagra su vida en lo sucesivo a la búsqueda del «secreto» de un rostro y de su belleza (no menos enigmática que la fealdad de Sócrates) que necesita a cualquier precio «captar». Ya no puede ni separarse de Dorian ni de su sombra (p. 11). Sólo en su presencia – bajo su «influencia» - puede pintar sus obras más bellas, encontrar en un bosque banal la *maravilla* que había buscado, pero que siempre había fracasado en ver. Totalmente «absorbido» (p. 9) por Dorian, hasta el punto de perder la maestría y el imperio que

⁴ Sin ser expuesto como pintura ya que, como lo observa Mallarmé (citado en el prefacio por Gattégno): «*El Retrato de Dorian Gray* no es un retrato sino un libro.» La primera transformación del cuadro es la que la escritura opera, la cual exhibe el cuadro únicamente a través de las palabras: éstas, a la misma vez que lo exponen, lo sustraen a la vista, haciendo así tolerable la intolerable y monstruosa metamorfosis. Asimismo la desnudez, blasfematoria, de un alma.

⁵ Este primer cruce fatal de miradas, se puede equiparar al que se produce con la misma fatalidad – entre los dos héroes, hombre y mujer - de la película de Louis Malle: *Fatal*.

había tenido hasta el momento sobre sí mismo⁶, Basilio siente temblar la confianza de sus límites narcisistas y las de su identidad; se encuentra al borde de una crisis que desgarrar la unidad de su ser, de la que se encuentra desposeído, vaciado en provecho de su «doble», en el cual él ha proyectado toda su sobreestima narcisista. Aquello que lo posee y captura, dice, no es tanto la belleza aparente del joven, sino aquello de lo que ésta es el indicio, la maravilla secreta que busca, primero sin saberlo, y de la que la belleza visible de Dorian sería solamente la sombra o el simple esbozo (p. 40). Se trata de la belleza ideal, la idea de la belleza tal y como el iniciado del *Banquete* de Platón⁷, al término de la dialéctica, podría contemplarla, invadido por un arrebató que rebasa toda medida imaginable; una belleza inalterable, eterna, marmórea que nada lograría decentar ni marchitar ni estragar y, que, a lo opuesto de la belleza visible, no está destinada a la decadencia.

De esta belleza que *rapta* el alma, Dorian no está de entrada conciente a pesar de los elogios reiterados de Basilio, de los cuales se burla (p. 29). La influencia que Doria ejerce sobre él no es recíproca y Basilio tiene la impresión de haber dado su alma a alguien para quien sólo es una «flor de ojal» (p. 17), un adorno pasajero, algo que simplemente halaga su vanidad. Dorian Gray se reconocerá por primera vez en su retrato y se sentirá invadido, como por una revelación, del sentimiento de su propia belleza, sólo cuando lord Henry juzgará que el cuadro es una obra de arte admirable y un retrato admirablemente parecido (p. 29).

Lord Henry, por la influencia temible ejercida desde el primer instante de su encuentro, despierta en Dorian la conciencia de sí mismo y de su belleza, la de su soberanía, que no necesita ninguna explicación, puesto que es de derecho divina y «la maravilla de las maravillas» (p. 26). Pero, también despierta en él la conciencia de su caducidad al invitarlo a recoger las rosas de la vida⁸ antes de que la juventud y la

⁶ Esta pérdida de dominio sobre sí también se indica en la película de Louis Malle.

Cf. También p. 115: «Quedé dominado en alma, cerebro y potencia por usted. Se convirtió usted para mí en la visible encarnación de ese ideal invisible, cuyo recuerdo nos persigue a nosotros los artistas como un sueño exquisito. Sentí devoción hacia usted. Tuve celos de todos aquellos con quienes hablaba. Quise tenerlo todo para mí. Era feliz únicamente cuando estaba con usted. [...] Había visto la perfección cara a cara, y el mundo se volvió maravilloso a mis ojos.»

⁷ «¿No era Platón, aquel artista del pensamiento, el primero que analizó aquello? ¿No era Buonarroti el que lo cinceló en el mármol coloreado de una serie de sonetos?» (p. 40)

⁸ Aunque no sea ni nombrado ni citado, se evoca en el texto a Ronsard en varias ocasiones.

belleza -los únicos bienes preciados- no lleguen a su ocaso: «Lo que los dioses dan, pronto lo retoman. Usted dispone solamente de algunos años para vivir realmente, perfecta y plenamente» (p. 27).

Lord Henry juega el papel del diablo y de la serpiente: con sus palabras venenosas, engatusadoras, con su voz y sus manos melodiosas, fascina a Dorian, lo subyuga y hipnotiza, excitando en éste, de por vida, una curiosidad insaciable, voraz, hasta entonces no experimentada, un apetito furioso de saber que no hará más que crecer a medida que encuentra con qué satisfacerlo: mientras más sabrá, más deseará saber (p. 129). Él se las ingenia para hacerlo probar el fruto prohibido del árbol del conocimiento. Como en el *Libro de Génesis* parodiado, la escena primitiva de la seducción sucede en efecto en un jardín – el de Basilio (que como Dios se verá burlado por el diablo) – un jardín de delicias, lleno de árboles, de rosas, y de lilas, madre selvas, flores de un cítilo color de miel suave «cuyos ramilletes estremecedores parecen apenas capaces de soportar el peso de una belleza tan resplandeciente como la suya.» (p. 7)

Como el alma de un muerto halada para un lado por un diablo, para otro por un demonio que se la disputa⁹, la de Dorian, que no ha perdido aún su pureza y su inocencia, se convierte en el objeto de la codicia de dos hombres que desean atraerlo en direcciones opuestas: uno, sobre el que él mismo «ejerce» una influencia, pero que no lo ha mermado en nada; el otro, que, al desvelar el misterio de la vida, se ampara de hecho de su alma, e intenta recrearlo diabólicamente a su imagen bajo el efecto de su «mala influencia» (y toda influencia, reconoce, es mala en la medida en que ésta fabrica un ser artificial que vive de una vida prestada a expensas del cumplimiento de su propia naturaleza «no pensando sus propios pensamientos, no ardiendo por sus propias pasiones», reducida a convertirse en el eco de la música de otro y a jugar un rol que no ha sido escrito para ella.)

De ese poder de re-creación, por medio del cual se coloca como rival de Dios (y de Basilio), lord Henry goza en forma perversa y jubilosa: «Había algo terriblemente seductor en la acción de aquella influencia. Ninguna otra actividad podía

⁹ Se puede ver la representación de esta escena en la parte inferior del retablo de Ucello en el museo de Urbina.

comparársele. Proyectar su alma en una forma grácil, dejarla descansar por un instante y escuchar a continuación sus ideas repetidas por el eco, añadiéndoles toda la música de la pasión y de la juventud; transportar su temperamento a otro como un fluido sutil o un extraño perfume. Era ello un verdadero goce.» (p. 39)

Pero, una «influencia» sólo puede hacerlo vibrar porque alcanza y despierta una cuerda secreta que, en Dorian, había sido únicamente tocada antes, en su infancia, sin entenderlo verdaderamente. Le hace tomar conciencia de lo que él era, sin saberlo, en lo que podría convertirse realmente: en un ser lleno de pasiones y de deseos que sólo había podido alcanzar hasta entonces en sueño y que las prohibiciones morales y religiosas de la sociedad puritana habían mantenido reprimidos, castrados.

Aunque toda la persona de lord Henry lo atrae y lo embruja (p. 47), es, sin embargo, su voz grave y lenta, como la de un hipnotizador, la que lo fascina (cuando está en su compañía, le pide que le hable todo el tiempo, declara que nadie habla tan maravillosamente como él (p. 47) y son sus manos, *frescas y blancas*, «parecidas a flores», dice, que, cuando habla, se mueven como una música y parecen tener un lenguaje propio que ejercen sobre él un encanto extraño y cautivador. Dorian Gray subraya en varias ocasiones la fuerza seductora particular que, sobre él, ejercen, las voces: la de lord Henry, la de la «primera mujer amada», la actriz Sibila¹⁰ que, con su amor, hubiera podido arrastrar su alma en una dirección completamente distinta: «No he oído nunca una voz así. Hablaba muy bajo al principio, con hondo y suave tono, como si su palabra debiera resonar solamente en un oído. Luego, alzó un poco más la voz, y el sonido parecía el de una flauta o el de un lejano oboe [...]. Ya sabe usted la emoción que puede producir una voz. La voz de usted y la de Sibila Vane son dos cosas que no olvidaré jamás. Cuando cierro los ojos, las oigo, y cada una de ellas dice algo diferente. No sé a cuál de las dos seguir.» (p. 54)

«Tenía (lord Henry) conciencia [...] de que a causa de ciertas palabras suyas, palabras musicales dichas con expresión musical, el alma de Dorian Gray habíase inclinado hacia aquella pura muchacha. [...] El adolescente era en gran parte su propia creación. Le había hecho ser prematuro. [...]. La gente vulgar espera a que la

¹⁰ Según Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Sibila significaría: «consejo de Dios».

vida le descubra sus secretos, pero a la minoría, al elegido, le son revelados los misterios de aquella antes de que caiga el velo.» (p. 60)

Las palabras engatusadoras pronunciadas por lord Henry con su música propia, «tan suave como la de la viola o del laúd», dan una forma plástica a cosas informes hasta ahora en él, y las hacen, por su magia, realmente existir¹¹.

«Parecía tener la oscura conciencia de que trabajaban en él influencias completamente nuevas. Le parecían nacidas por entero de él mismo.» (p. 24)

2- El Estadio del espejo

Las palabras insinuadoras y embrujadoras de lord Henry, que lo incitan a un *carpe diem* hedonista, juegan, por lo tanto, el rol de un espejo revelador que, por primera vez, descubren Dorian a sí mismo, le hacen *ver* su belleza fascinante, reflejada magníficamente en el retrato pintado por Basilio, y despiertan un deseo inextinguible de conservarla para siempre. Antes de la escena de seducción diabólica, Dorian era magnífico, pero, como lo supo adivinar lord Henry (p. 9), al contemplar el retrato, *no pensaba*¹². Sólo había conservado su belleza porque, como el niño, o Adán antes del

¹¹ Todo el texto enfatiza la importancia de las palabras y de su poder. Las palabras no describen un real pre-existente sino que lo crean mágicamente. Oscar Wilde se opone al realismo en literatura. Él declara que un escritor que llame a las cosas por su nombre, que llamara al gato gato (en inglés, una pala pala) sólo es digno de criar un gato (o de manipular la pala) (p. 134): «Los nombres cuentan más que nada. Con las acciones nunca tengo ninguna disputa. Mi única disputa la tengo con las palabras: por esa razón detesto el realismo vulgar en literatura. Todo hombre que se atreva a llamar a un gato gato debería tener que criar uno. Para eso es lo único que sirve.»

¹² «Desde el momento en que se sienta uno para pensar, se vuelve uno todo nariz o todo frente, o algo así de horrible. Mire usted los hombres que han triunfado en doctas profesiones. ¡Qué perfectamente horriblos son! Excepto, naturalmente, en la iglesia. Pero en la iglesia no piensan.»

Toda una tradición relaciona las arrugas de la cara y su ajamiento al peso excesivo del pensamiento que lo hacen doblegarse hacia la tierra, como una flor que se marchita y se deshace.

Cf. por ejemplo a Jean-Paul en su *Elogio de la estupidez*: «Consideren al feliz mortal cuyo estómago nunca ha sido perturbado por la cabeza durante su digestión y que nunca ha malgastado su [suc] nervioso en la fertilización del más mínimo pensamiento: su cuerpo es el reflejo de su salud. Ciertamente, no se ven en su cara los signos de un pensamiento profundo, pero por esa misma razón tampoco hay rastros de un alma devastada [...] Coloque al lado de esta imagen la del sabio. Se ve que hay un alma, puesto que se dudaría con frecuencia que tuviese un cuerpo. Ese cuerpo se ha ajado en servicios permanentes al espíritu y parece acercarse por su consunción a la incorporeidad de la esencia que piensa en él. La cara está marcada por las arrugas, esas cicatrices que llevan todos los que combaten la Estupidez y la cabeza, a la vez pesada de tanto saber y llena de las fuerzas sustraídas a los demás miembros, se inclina hacia la tierra.»

pecado, era inconsciente, todavía no se había dividido de sí mismo consigo mismo, no había sido «menoscabado» por ninguna duplicidad.

Mientras que Narciso, al contemplar por vez primera la belleza de su rostro en el reflejo de una rivera, no lo reconoce en primer lugar como su propia representación y se enamora perdidamente, Dorian Gray, al percibir y reconocer como tal, por vez primera, su doble especular, se pone mortalmente celoso como si fuera un rival más favorecido que él mismo, ya que ese doble está destinado a conservar eternamente su belleza. El retrato lo golpea violenta y brutalmente, no tanto por su parecido halagador consigo mismo, sino por el hecho de que éste sería sólo el signo de que él le ha arrebatado, robado, devorado la parte esencial de sí mismo¹³. Es como si fuera apuñalado por el retrato, que, al hacerlo diferir de sí mismo consigo mismo, le hace perder su identidad como asegurada, lo reduce a la impotencia¹⁴:

«[Dorian] llegó distraídamente hasta su retrato [...]. Un relámpago de alegría pasó por sus ojos, porque se reconoció por primera vez. [...] El sentido de su propia belleza surgió en su interior como una revelación. Hasta entonces nunca se había dado cuenta de ello. [...] Luego había llegado lord Henry Wotton con su extraño panegírico de la juventud y el terrible aviso de su brevedad. [...] Ahora, frente a la sombra de su propia belleza, sentía que la plena realidad se apoderaba de él en un relámpago. Sí; llegaría un día en que su faz se arrugaría, se encogería; sus ojos se hundirían descoloridos y la gracia de su rostro se rompería, deformándose. El escarlata de sus labios se iría, del mismo modo que el oro de su pelo. La vida que debía formar su alma arruinaría su cuerpo. Tornaríase horrible, deforme, basto. Pensando en esto, una sensación aguda de dolor le atravesó como un cuchillo [...]. Sintió que una mano de hielo se posaba sobre su corazón.» (p. 29)

¹³ Así el primitivo teme que le «quiten» el retrato, ya que para él no se trata de un objeto que se le parece, sino de un objeto mágico y maléfico. Cf. Gallène y Pierre Francastel, *Le Portrait* (Hachette, p. 47). Para él la imagen no es una representación. Es sobre todo un objeto capaz de ser eficaz y de soportar la influencia de otro. También puede servir de intermediario y transmitir a distancia el maleficio o el beneficio. Cf. también Freud, *Tótem y tabú*, cap. 3: «Animismo, magia y omnipotencia de las ideas».

¹⁴ Esa puñalada que vuelve cadavérico al modelo al ver a su doble debe ser comparada con la de ciertos cuadros de Balthus (cf., por ejemplo, los *Beaux Jours*, 1944-1949) que asimilan la mirada en el espejo de muchachas, que intentan contemplar una identidad indecisa, a una puñalada que les da un aire de cadáver y que marca la pérdida de su inocencia. Cf. nuestro «Balthus ou la pause», en *Mélancolie de l'art*, París, Galilée, p. 93).

Esa puñalada, que, de entrada de juego, lo torna cadavérico, anuncia y prefigura la puñalada final hecha contra el doble maléfico que, (como en todas las historias fantásticas del romanticismo alemán), se hace en realidad en contra de sí mismo, y le da la muerte, mientras que el rival permanece eternamente con todo su esplendor y su belleza:

«Cogió el cuchillo y apuñaló el retrato con él [...]. Al entrar, encontraron, colgado en la pared, un espléndido retrato de su amo, tal como lo habían visto últimamente, en toda la maravilla de su exquisita juventud y de su belleza. Tendido sobre el suelo había un hombre muerto, en traje de etiqueta con un cuchillo en el corazón. Estaba ajado, lleno de arrugas y su cara era repugnante.» (p. 220-221)

Todo el texto se juega entre esas dos puñaladas. En ese intervalo sucede la historia de la pasión de lo imposible de Dorian Gray, la de una tentativa desesperada por reapropiarse su autosuficiencia fantasmática y su seguridad narcisista menoscabada por el doble. La anticipación de la pérdida de su juventud y de su belleza, ocasionada al ver el doble¹⁵, e intolerable a su fragilidad narcisista, le hace pronunciar su deseo, la plegaria impía, de un intercambio entre su retrato y él. A cualquier precio:

«¡Qué triste! Me volveré viejo, horrible, espantoso. Pero este retrato permanecerá siempre joven. [...] ¡Si ocurriera al contrario, si fuera yo siempre joven, y si este retrato envejeciese! ¡Por eso, por eso lo daría todo! ¡Sí, no hay nada en el mundo que no diera yo! ¡Por ello daría hasta mi alma!» (p. 30)

Como lo observa una prostituta, una de las víctimas de Dorian Gray, éste vende su alma al diablo (y Dorian Gray tendrá cada vez más la certeza de poseer un alma, que es espantosamente real, que se puede comprar, vender, trocar envenenar o tornarla perfecta) (p. 365) para conservar su linda carita (p. 331) y ser para siempre «el príncipe encantador» de su juventud.

¹⁵ Por lo tanto, el doble no tiene para Dorian Gray la función que tiene para el primitivo, y que apuntalan Otto Rank en el *Doble* y Freud en *Unheimlichkeit*: la función de seguridad contra la destrucción del yo y de una desmentida del poder de la muerte. Freud anota que una representación como ésta, que tiene su origen en el narcisismo primario del niño y del primitivo, se transforma al ser superado ese estadio. El doble, un seguro de supervivencia, se vuelve un signo inquietantemente ominoso, anunciador de la muerte. El doble, que, inicialmente, tiene un sentido benigno, se transforma en una imagen terrorífica, «del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios.»

La inquietante ominosidad no comienza cuando Dorian Gray hace esta súplica, sino cuando cree en su eficacia, es decir, cree, así como el niño en su estadio narcisista¹⁶, en la omnipotencia de sus deseos y de sus pensamientos, y en haber podido por medio de simples palabras influir mágicamente sobre la divinidad. Hasta el punto de admitir la posibilidad, luego la realidad del cumplimiento de sus deseos.

(Y gracias a la magia del arte, único ámbito en el que, según Freud¹⁷, ésta tiene aún completa licencia para ejercerse, el lector benévolo, que podría pensar haber superado desde hace mucho tiempo el estadio narcisista, se inclina ante la convención – otro contrato diabólico – que le impone el autor, el cual se aprovecha de su influencia seductora para obligarlo a aceptar por identificación con el héroe, durante el tiempo de una lectura, lo imposible o lo increíble: no sin que el lector experimente el efecto de *Unheimlichkeit*, ya que Oscar Wilde se las arregla para que permanezca la duda en cuanto al género adoptado [al contrario de lo que pasa en los *cuentos* para niños, declarados como tal, puesto que tiene que haber¹⁸ duda y debate sobre la

¹⁶ Cf. *Tótem y tabú*, trad. L. López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Freud, Alianza editorial, Madrid: 2003., cap. 3, «Animismo, magia y omnipotencia de las ideas»:

«Los motivos que impulsan al ejercicio de la magia resultan fácilmente reconocibles; no son otra cosa que los deseos humanos. Habremos únicamente de admitir que el hombre primitivo tiene una desmesurada confianza en el poder de sus deseos. [...] El principio que rige la magia, o sea, la técnica del pensamiento animista, es el de la «omnipotencia de las ideas.» (*ibid.* p. 102 y p. 104)

«Parece como si hallásemos siempre «inquietantes» aquellas impresiones que tienden a confirmar la «omnipotencia de las ideas» y el pensamiento animista en general, del cual nos ha desviado ya nuestro juicio.» (*ibid.*, nota, p. 194)

«En la fase animista se atribuye el hombre a sí mismo la omnipotencia; en la religiosa, la cede a los dioses, sin renunciar de todos modos seriamente a ella, pues se reserva el poder de influir sobre los dioses, de manera a hacerles actuar conforme a sus deseos.» (*ibid.*, p. 106)

¹⁷ «Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque – merced a la ilusión artística – efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero. Pero esta comparación es, quizá, aún más significativa de lo que parece.» (*ibid.*, p. 109)

¹⁸ Al final de *l'Unheimlichkeit*, Freud alude a Oscar Wilde, no al *Retrato de Dorian Gray*, sino al *Fantasma de Canterville* cuyo espectro no inspiraría ningún terror, pues el escritor lo ridiculiza. Antes, hubiese podido ser citado el *Retrato* como prueba. De hecho, Freud escribe: «El resultado, que suena paradójico, es que muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que no están en la vida real.» Que haya abandonado o no el terreno de la realidad, seguimos al autor en todos los casos. Para que lo ominoso nazca: «Para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible, problema este que las premisas mismas del universo de los cuentos excluyen por completo.»

Adoptamos nuestro juicio a las condiciones de la realidad ficticia del poeta, «cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana.» «Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso [...] En alguna medida nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creíamos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella. [...]. [El

realidad o no de lo increíble para que haya inquietante ominosidad]. Por ejemplo, cuando en cierto momento, al hacer del pintor el testigo de la «transformación» del retrato, Wilde borra la duda en cuanto al carácter puramente subjetivo e imaginario. Aunque, al restituirle *in fine* su belleza y al exhibir el rostro de Dorian Gray cadavérico, también el autor hace pensar que toda la metamorfosis no habrá sido más que una loca alucinación provocada por un delirio de introspección. Y este «también» es decisivo para el efecto producido por el texto.)

3- Biombo

¿Si, sometiéndose a la convención, el lector gana el placer extraño de la inquietante ominosidad, señal de un retorno en él de lo que creía haber superado, qué gana Dorian Gray con el cumplimiento de su diabólico contrato? Su retrato, originalmente un doble benéfico – pues en él contempla con arrebató el esplendor y la belleza de su juventud – se vuelve, después de su súplica insensata, un doble maléfico y fatal, con vida propia (p. 122), al cual él hace llevar la carga (p. 217) de la edad y de sus pecados. Mientras que él mismo, reducido a su pura apariencia visible se conserva intacto, el retrato se convierte en la proyección de su alma, el espejo (p. 220) (o la conciencia) en la que viene a reflejarse todo aquello de lo que quiere preservarse. Él se vuelve una imagen monstruosa de esa parte de sí mismo rehusada y desprendida en tanto que instancia crítica, proyectada fuera de sí en forma de doble (he ahí, anota Freud, un «contenido» nuevo que puede asumir el doble con el desarrollo del yo). Esa monstruosa alma viviente que no para desde entonces de hostigarlo con horribles reproches, y de cuya crítica finalmente sólo podrá liberarse apuñalándola (p. 221).

Antes, el retrato fatal habrá representado el «diario íntimo» (p. 155) de su vida, una suerte de escritura jeroglífica, cuyo secreto sólo conoce él; una escritura del vicio, sangrienta, en «letras de brillante bermellón» completamente; el rojo, el bermejo, (con el que el pintor firmó su cuadro) (p. 32) el púrpura son los colores dominantes, que irán poco a poco substituyendo la blancura de la pureza original. El lienzo del cuadro, parodia irrisoria de la *vera iconica* del Cristo, después de la muerte del pintor

autor puede] ocultarnos largo tiempo las premisas que en verdad ha escogido para el mundo supuesto por él.» Ed. Armorrotu, Buenos Aires, pp. 240-250.

Sobre l' *Unheimlichkeit* y el doble, cf. nuestro «El doble y/es el diablo» en *Cuatro novelas analíticas*, Buenos Aires, Trieb, 1978.

y la reducción a la nada de su cadáver, se convierte en un sudario del que supura gota a gota la sangre derramada por el crimen:

«En aquel momento vio a la luz del sol la cara de su retrato, mirándole de soslayo. Delante, sobre el suelo, estaba extendida la cortina rasgada. Recordó que la noche anterior se había olvidado, por primera vez en su vida, de tapar el lienzo fatal, y fue a precipitarse hacia delante, cuando se detuvo estremecido.

¿Qué era aquella aborrecible mancha roja, que relucía húmeda y brillante sobre una de las manos, como si el lienzo rezumase sangre? ¡Era horrible!» (p. 172)

Luego, puesto que ya no soporta la mirada de ese rostro, la mirada del Otro sobre sí mismo, queriendo eliminar todas las huellas de pasión maligna y creyendo que un cambio sencillo de vida que se orientaría en lo sucesivo al bien, sería suficiente para borrar los trazos terroríficos y degradantes del crimen, decidido a «convertirse», retira por primera vez sin terror la tela púrpura puesta sobre el retrato. Pero: «Un grito de dolor y de indignación se le escapó. No veía ningún cambio, excepto en los ojos, donde había una expresión de astucia, y en la boca, fruncida por la arruga de la hipocresía. La cosa resultaba, sin embargo, repugnante, más repugnante, a ser posible, que antes, y el rocío escarlata que ensanchaba la mano parecía más brillante, como sangre vertida recientemente. Entonces tembló. [...] Y ¿por qué la roja mancha era mayor? Parecía haberse extendido como una enfermedad horrible sobre los dedos arrugados. Había sangre en los pintados pies, como si el lienzo hubiese goteado; sangre hasta sobre la mano que no empuñó el cuchillo. ¿Confesar? ¿Sabía él lo que quería decir confesarse? ¿Entregarse él mismo y ser empujado a la muerte? Se echó a reír.» (p. 219)¹⁹

La realización de la súplica de Dorian Gray, correlato de una denegación fetichista de lo real que él no puede *ver*, debería procurarle el beneficio de escapar a todo ajamiento: el de la edad, el de la meditación, el de las pasiones, el de los sufrimientos y el de los placeres. El de las marcas debidas al hierro caliente de la infamia y el de los vicios que corrompen el alma como los gusanos al cadáver. Ajamiento que altera la frescura y el brillo de la tez que se marchitan como una flor

¹⁹ La risa tiene en el texto una resonancia diabólica. El primer cruce de miradas entre Dorian y lord Henry está seguido por una risa.

en su declive y que se quiebra, ella que es, no obstante, el emblema de la belleza ideal. Como en los poemas de Ronsard, en el texto de Wilde, abundan esas flores que enmascaran, por su belleza esplendorosa y su verticalidad,²⁰ haciéndonos olvidar sus orígenes malolientes, su fragilidad y su carácter efímero. Ellas son el símbolo de la caducidad de la belleza humana y de su impostura, ésta que hace creer, ilusoriamente, en su eternidad, sirve de máscara, “apolínea”, de biombo que abriga al hombre de un real “dionisiaco” intolerable. Impostura de la belleza porque parece, por su propio esplendor, proteger al hombre de la pérdida de sus seguridades narcisistas, contra toda caída, toda falla, fracaso, mancha, degradación, corrupción; contra la ruina, la derrota por la cual, en realidad, ella misma se encuentra fatalmente amenazada.

Y tal parece, inicialmente, que el intercambio diabólico logre preservar intacta la bella imagen externa e interna necesaria a la fragilidad narcisista, excesiva, de Dorian Gray y, con esta bella imagen, la creencia mágica en su omnipotencia y en su inmortalidad. La máscara de su belleza, que (a la inversa de la fealdad del Sileno socrático que disimula una maravilla interior) sustrae a los ojos de los demás su fealdad interna, le evita junto a «las marcas» del tiempo y del pecado, observaciones que podrían ajarlo y mermar su infalibilidad. De forma emblemática, esa máscara protectora le salva la vida: cuando el hermano de Sibila cree reconocer en Dorian, veinte años después de la muerte de su hermana, el que la escarneció y fue la causa de su suicidio, él renuncia a su venganza y a matarlo al percibir a la luz de un farol su juventud y su belleza, señales seguras para él de su inocencia: Dorian no podría ser

²⁰ Recordemos aquí el hermoso texto de Bataille, *Le langage des fleurs (Oeuvres complètes, t. I, p. 173)*. «Después de un momento de resplandor muy corto, la maravillosa corola se pudre impudicamente al sol convirtiéndose, para la planta, en una arruga chillona. Sacada de la pestilencia del estiércol, aunque haya parecido escapar en una chispa de pureza angelical y lírica, la flor parece recurrir bruscamente a su basura primitiva: la más ideal se ve rápidamente reducida a un trapo de estiércol aéreo.

Pues las flores honestamente no envejecen como las hojas, que no pierden nada de su belleza, aun después de muertas. Ellas se arrugan como remilgadas viejas y demasiado maquilladas y se revientan ridículamente en sus tallos que parecen alzarlas a las nubes [...] El aspecto de los tallos hojosos generalmente provoca una impresión de poder y de dignidad. Ninguna fisura parece molestar notablemente la armonía decisiva de la naturaleza vegetal. La impulsión general de abajo hacia arriba produce una seducción ineluctable. Y no se necesitaría tanto, para destruir la impresión favorable, como la visión fantástica e imposible de las raíces que hormiguean debajo de la superficie del suelo, asquerosas y desnudas como los parásitos.»

aquel que Sibila llamaba el «príncipe encantador»²¹, no hay ni siquiera necesidad de verificar su identidad.²²

De igual manera, inicialmente, Dorian Gray se alegra triunfalmente al contemplarse en el espejo ofrecido – y esto no es una casualidad – por el seductor diabólico. Compara la imagen que proyecta a la de su rival que no cesa de declinar y de marchitarse, mientras que él conserva, una belleza y una juventud intactas.

«Examinó con un cuidado minucioso, y a veces con monstruosas y terribles delicias, las líneas atroces que marchitaban aquella frente arrugada, o que se retorcían alrededor de la boca, gruesa y sensual, preguntándose en ocasiones cuáles eran más horribles, si las señales del pecado o las de la edad. Colocaba sus blancas manos junto a las manos bastas e hinchadas del retrato, y sonreía.» (p. 129) «Cuando la sangre fuese desapareciendo de su cara y dejase detrás una máscara lívida, como enyesada, de ojos inexpresivos, él conservaría el esplendor de la adolescencia. Ninguna floración de lozanía se marchitaría nunca. El pulso de su vida no se debilitaría jamás. Como los dioses de los griegos, él sería fuerte, alígero y alegre. ¿Qué podía importar lo que sucediese a la imagen pintada sobre el lienzo? Él se salvaría.» (p. 107-108).

Él interrumpe sus viajes más lejanos para venir furtivamente y en secreto, como un ladrón, a gozar de ese contraste que lo fascina y lo vuelve cada vez más curioso de la corrupción del retrato (del cual intenta adivinar el enigma entregándose a especulaciones infinitas sobre las relaciones entre el alma y el cuerpo): «Él subía las escaleras furtivamente hacia la habitación cerrada, abría la puerta con la llave que no abandonaba nunca ahora y, poniéndose con su espejo frente a su retrato pintado por Basilio Hallward, contemplaba ahora la perversa y envejecida cara del lienzo, y la suya tersa y juvenil que le sonreía en el espejo. La agudeza del contraste hacía más

²¹ Esta expresión recuerda la que encontramos en los cuentos de hadas. El mismo Oscar Wilde es el autor de *The Happy Prince and Other Tales* publicado en 1888, un poco de tiempo antes del *Retrato*.

²² Cf. también Basilio que no puede creer en las calumnias que se riegan contra Dorian Gray porque «el pecado es una cosa que se inscribe por sí mismo sobre el rostro de un hombre. No puede estar oculto. La gente habla a veces de vicios secretos. No existen tales cosas. Si un hombre corrompido tiene un vicio, éste se revela en las líneas de su boca, en la caída de sus párpados, hasta en el moldeado de sus manos. [...] Pero de usted, Dorian; de usted, con su cara pura, despejada, inocente, no puedo creer nada en contra.» (p. 140-150)

Cf. también p. 173: «No era posible que aquellos dedos finamente modelados hubieran empuñado el cuchillo culpable, ni que aquellos labios sonrientes hubieran increpado a Dios y a su bondad. [...] Y durante un momento experimentó intensamente el terrible placer de una vida doble.»

viva su sensación de placer. Se enamoró cada vez más de su propia belleza, y se interesó cada vez más por la corrupción de su propia alma.» (p. 129)

También, a diferencia del héroe imaginario de la novela²³ que le regaló lord Henry (verdadero doble al cual se identificó hasta el punto de ver en él una suerte de prefiguración de él mismo, y de considerar que la obra [que posee en nueve ejemplares] contiene la historia de su propia vida, escrita antes de que él la hubiese vivido)²⁴, él no tiene en cuanto a sí, al principio, ningún «grotesco horror de los espejos, de las superficies de metal bruñido y de las aguas tranquilas, que apareció tan pronto en la vida del joven parisién, a consecuencia del repentino declinar de una belleza que fuera en otro tiempo, evidentemente, tan notable. Casi con una alegría cruel – quizá en casi toda alegría, y ciertamente en todo placer, la crueldad ocupa un lugar – solía leer en la última parte del libro con su análisis trágico y algo enfático de la pena y de la desesperación de quien pierde lo que en nosotros y en el mundo ha apreciado más. Porque la maravillosa belleza que había fascinado tanto a Basilio Hallward, y con él a muchos más, no pareció nunca abandonarle. [...] Tenía él siempre el aspecto de un ser que se ha mantenido inmaculado en el mundo.» (p. 128)

La diferencia introducida respecto el héroe de la novela es esclarecedora: la máscara protege triunfalmente a Dorian Gray del peligro de la melancolía, de la imposibilidad de superar el luto de una pérdida, que se ampara de él cuando, dirigiendo su atención y absorbiéndose totalmente en los bordados y los tapices, él piensa con tristeza en los estragos que el tiempo causa en todo «lo que es bello y extraordinario», sentimiento que él contrarresta inmediatamente con la idea de que él, al menos, había escapado a esa suerte.

«Los veranos sucedían a los veranos, y los junquillos gualdas florecieron y murieron muchas veces, y noches de horror repetían la historia de la vergüenza, pero él no cambiaba. Ningún invierno ajó su rostro o corrompió su pureza floral. ¡Qué diferencia con las cosas materiales! ¿Adónde se habían ido?» (p. 138)

²³ Se trata de *Al revés*, de Huysmans, publicado en 1884, descrito como el breviario de la decadencia por Arthur Symons.

²⁴ También encontramos ese mismo sentimiento en ciertos héroes de Hoffmann, entre ellos en Leonardo en los *Elixires del diablo*.

Su triunfo narcisista sólo puede quedar completamente asegurado si él «olvida» el rostro acusador de su doble y lo sustrae a las miradas de todo testigo eventual. *Esse est percipi*. Dorian Gray toma toda una serie de medidas preventivas, cuidadosas, obsesivas para impedir el acceso y ponerlo fuera del alcance de otras miradas: relega el lienzo a una habitación situada en la parte más alta de la casa, pone un doble cerrojo a la puerta; lo envuelve, en algo como una cortina, en «una colcha de raso encarnado [...] Quizá la tela había servido muchas veces de paño mortuorio» para disimular ese horrible objeto, marcado por una corrupción específica, peor que la corrupción de la muerte misma (p. 120 y 150). Después del descubrimiento de su primera transformación, como consecuencia de su abandono de Sibila, él coloca el retrato detrás de un gran biombo, en cuero dorado de Córdoba, estampado y labrado según un modelo Luis XIV bastante florido. «Lo examinaba con curiosidad, preguntándose si habría ocultado antes, alguna vez, el secreto de la vida de un hombre» (p. 96) Antes de abandonar la habitación, para, durante semanas, no penetrar más, con el propósito de olvidar la cosa odiosa pintada, dejándose absorber por la vida, echa distraídamente una ojeada al retrato que lo llena de horror y lo obliga, para no sofocarse, a abrir la puerta ventana y a darle la espalda a su «conciencia».

La defensa de Dorian Gray (¿cuyo nombre «dorado», apolíneo como el biombo, disimula el gris dionisiaco de su alma²⁵ que subraya su apellido?) es siempre la huida detrás de biombos protectores, comenzando por los párpados. Después del asesinato del pintor «y de pronto comprimió con manos sudorosas sus párpados abrasadores, como queriendo destruir su vista y hundir en sus órbitas los globos de sus ojos» (p.165): una manera mágica, para asfixiar su terror, de deshacerse del cadáver antes incluso de pulverizarlo (usando a su amigo químico Alan Campbell), de transformarlo en un puñado de cenizas para que no subsista ningún vestigio, ninguna huella. (p. 172)

Sintiéndose, a pesar de todas esas precauciones, acosado y perseguido por su doble, su imaginación haciéndole, a pesar suyo, *volver a ver* cada detalle odioso y

²⁵ Cf. p. 93: «Su imagen pintada [...] se alteraría [...]. Su oro (*gold*) perdería el brillo.» Nota de la traductora: cito la frase en inglés porque el comentario de Kofman sobre el (*grey*), el gris y el oro (*gold*), no es comprensible en la traducción al castellano. «Its gold would wither into grey.» Podemos traducir como lo hace la traducción francesa utilizada por Kofman: «Su oro se perdería, se pondría gris.»

espantoso de su crimen, obcecado por las sombras de su crimen que, desde los recovecos más silenciosos y los lugares más secretos lo observan y se burlan de él (p. 198), Dorian, para escapar a esa despiadada persecución que lo condena y lo castiga, tiene como único recurso intentar a todo precio «comprar el olvido, [...] estaba decidido a olvidar, a borrar aquello, a aplastarlo como se aplasta una víbora que nos ha mordido» (p. 183), destruyendo el recuerdo de sus pecados antiguos con pecados completamente nuevos en guaridas horribles, en fumadores de opio, en la fealdad de lo real pues «la memoria, como una horrible dolencia, corroía su alma. [...] Necesitaba estar donde nadie supiese quién era. Necesitaba escapar de sí mismo.» (p. 186). Y «del fiero terror a la muerte» (p. 198). Para olvidar, él colecciona durante una estación cosas raras, bellas, lujosas: «Esos tesoros, como todo lo que él colecciona en su bella mansión, debían ser para él medios para olvidar, una forma de olvidar.»

Pero, todos los recursos a los que recurre para olvidar - que sirven de contra inversión al terror ante sí mismo y ante la muerte - también son (Freud lo había señalado de un grabado de Félicien Rops)²⁶ una manera de hacer que lo reprimido vuelva. Eso sucede con el opio de los libros, por ejemplo, con el que, durante un tiempo, se endroga. En particular, los de Théophile Gautier, citado y evocado en varias ocasiones en *El retrato de Dorian Gray*, y del que Oscar Wilde parece adoptar, en contra de cualquier realismo y moralismo, la estética del arte por el arte, de un arte puramente ornamental y gratuito, asimismo transplantar, por medio de la voz de lord Henry²⁷, a su texto el de ese poeta francés que lo influencia. Intertextualidad, (incluso

²⁶ Se trata de una tentación de san Antonio; un Cristo crucificado, frente al cual san Antonio se encuentra rezando, se transforma en la visión de una mujer crucificada. Cf. «Delirio y sueños» en la *Gradiva* de Jensen (NRF). ¿

²⁷ Por ejemplo, lord Henry declara que el arte no tiene influencia sobre la acción, que aniquila el deseo de obrar y es soberbiamente estéril, los libros que el mundo llama inmorales son los libros que le muestran su propia vergüenza (p. 215) y en el *Prefacio* (pp. 5-6) al libro, Wilde escribe: «Un libro no es, en modo alguno, moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos. Esto es todo». También que: «Ningún artista tiene simpatías éticas. [...] El artista puede expresarlo todo. Vicio y virtud son para el artista materiales de un arte. [...] Todo arte es completamente inútil.»

También declara que «es al espectador, y no a la vida, a quien refleja realmente el arte.» (p. 6) Por su parte, Théophile Gautier, en su prefacio a *Esmaltes y camafeos* y en el de *Albertus*, enarbolaba como principio la escisión entre el arte y la política; en la de *Mademoiselle de Maupin*, declara que lo único que es verdaderamente hermoso es aquello que no sirve para nada y es superfluo: «Las joyas curiosamente cinceladas, las baratijas raras, los adornos singulares son puramente superficiales. ¿Sin embargo, quién desearía retocarlos?»

plagio), que deshace, también, los límites «narcisistas» bien definidos de un «corpus» que tiene un autor determinado. Esa concepción del arte por el arte no impide que le haga desempeñar al arte una función farmacéutica que destruye su supuesta gratuidad – ya que Doria Gray se entrega a *Esmaltes y camafeos*, para lograr olvidar, en particular a las maravillosas estrofas dedicadas a Venecia²⁸, esa Venus del Adriático, poema en el que se encuentra exaltada la belleza marmórea, impasible, pagana: aunque, y Gautier lo sabe, ésta es una máscara de superficie destinada a remediar, disimulándolo, la degradación y los estragos del tiempo y a esquivar la faz odiosa de la muerte²⁹.

Y en *Albertus*, XIII, después de la descripción de la choza de la bruja: «Y sin embargo, este infierno es un cielo para un artista.»

²⁸ Se trata de *Variaciones sobre el carnaval de Venecia*, II: *En las lagunas*.

²⁹ Cf. por ejemplo «El arte» en *Esmaltes y camafeos* (NRF, Poésie/Gallimard, p. 149)

«*Tout passe, l'art robuste
Seul à l'éternité
Le buste
Survit à la cité.*»

«Todo pasa, el arte robusto
Solo en la eternidad
El busto
sobrevive a la ciudad.»

Y en *Bûchers et tombeaux* (*Hogueras y tumbas*) (*ibid.*, p. 92)

«*Le squelette était invisible
Au temps heureux de l'Art païen
L'homme sous la forme sensible
Content du beau ne cherchait rien.
La mort dissimulait sa face
Aux trous profonds, au nez camard
Dont la hideur railleuse efface
Les chimères du cauchemar
Des dieux que l'art toujours révère
Trônaient au ciel marmoréen.*»

«El esqueleto era invisible
En el tiempo feliz del Arte pagano
El hombre bajo la forma sensible
Contento con lo bello no buscaba nada.
La muerte disimulaba su faz
De huecos profundos, de nariz chata
Su fealdad burlona borra
Las quimeras de la pesadilla
Dioses que siempre el arte reverencia
Tronaban en el cielo marmóreo.»

(Con la muerte de Pan y el advenimiento del cristianismo, la sombra se extiende y el esqueleto se deja ver.)

Después de la muerte del pintor, Dorian Gray se entrega a Gautier como a una droga, pero lo intolerable retorna a través de ese mismo remedio que debía hacerlo tolerable: pues, el poema sobre Venecia hace precisamente que se acuerde de Basilio con quien se había quedado en esa ciudad. «¡Pobre Basilio! ¡Qué horrible muerte la suya!... Suspiró, y volvió a coger el libro, intentando olvidar.» (p. 162) Justo antes, al pasar las páginas, como por casualidad da con el poema dedicado a la mano de Lacenaire³⁰ «la mano fría y amarillenta *du supplice, encore mal lavée*, con su vello

«*Reviens, reviens, bel art antique,
De ton paros étincelant
Couvrir ce squelette gothique ;
Dévore le bûcher brûlant
Toi, forme immortelle, remonte
Dans la flamme aux sources du beau
Sans que ton argile ait la honte
Et les misères du tombeau.*»

«Vuelve, vuelve, hermoso arte antiguo,
Con tu paros centelleante
A cubrir ese esqueleto gótico;
Devora la hoguera ardiente
Tú, forma inmortal, remonta
En la flama a los orígenes de lo bello
Sin que tu arcilla tenga la vergüenza
Y las miserias de la tumba.»

Cf. también el fragmento de *Albertus*, LXXII, citado en el exergo.

³⁰ La continuación del poema vale la pena ser citada porque se puede inducir que la idea del *Retrato de Dorian Gray*, como escritura o garras jeroglíficas del vicio, es una «cita» implícita de Gautier:

«*Tous les vices avec leurs griffes
Ont dans les plis de cette peau
Tracé d'affreux hiéroglyphes
Lus couramment par le bourreau.
On y voit les œuvres mauvaises
Écrites en fauves sillons
Et les brûlures des fournaies
Où bouillent les corruptions
Les débauches dans les caprées
Des tripots et des lupanars
De vin et de sang diaprées
Comme l'ennui des vieux César.*»

«Todos los vicios con sus garras
Han, en los pliegues de esta piel,
Trazado horribles jeroglíficos
Leídos agilmente por el verdugo.
Se ve en ellos las obras malas
Escritas en fieros surcos
Y las quemaduras de las hogueras

rojo y sus *doigts de faune*» le había hecho mirar «sus propios dedos blancos como la cera y alargados, y, a pesar suyo, estremeciéndose levemente.» (p. 162-163)

De la misma forma, para trata de olvidar, primero se puso a dibujar flores, luego detalles de arquitectura, y por fin rostros humanos. «De pronto notó que cada cara que trazaba parecía tener semejanza fantástica con Basilio Hallward.» (p. 162) Y es precisamente, para no ver el rostro del Otro que se le impone, a pesar suyo, y en todos los esfuerzos que hace para justamente escapar, que va hasta la biblioteca y toma un volumen de Gautier al azar: «Estaba dispuesto a no pensar más en lo sucedido hasta que no fuera absolutamente necesario.» (p. 162)

De forma más general, aunque hubiera intentado escapar a la mirada de su conciencia desprendiéndola de sí, y relegando lo más lejos posible a su doble, secuestrado en una habitación cerrada con doble cerradura, privado de la luz del sol (p. 107) y velado³¹, no puede, de hecho, permanecer separado de una parte tan importante de su vida y vuelve, incluso con un placer mórbido, a contemplarse, cada vez con más frecuencia, en ese espejo mágico que, luego de haberle revelado la belleza de su cuerpo, le revela la fealdad de su alma, y en el cual él sigue su espíritu hasta los recovecos más secretos (p. 107), convirtiéndolo en el guía de su vida (p. 140). Si al principio, toma como pretexto para esos retornos, el deseo de

En donde hierven las corrupciones
Las depravaciones en los alcaparrados
De los garitos y lupanares
De vino y de sangre diapreadas
Como el tedio de viejos Cesar.»

Por lo general, Wilde toma prestado a Gautier: la idea de que «el afuera nos permite conocer el adentro», y que él debe a Gall; cf. *Albertus*, § XIX: «Una frente que Gall, con éxtasis, hubiese tomado como base para una docena de tratados.» La descripción de la bruja Verónica, en *Albertus*, § VI, descansa sobre el mismo postulado:

«*Dos voûté, pied tortu sous une jambe torse*
Voix rauque, âme plus laide encore que son écorce
Le diable n'est pas plus hideux.»

«Espalda encorvada, pie torcido en una pierna retorcida
Voz ronca, alma aún más fea que su corteza
Ni el diablo es tan horrible.»

³¹ Igualmente encontramos en *Albertus*, § LXXX, un retrato – el de una veneciana apuñalada por su marido celoso – que Albertus el pintor esconde con un velo grueso a las miradas extrañas; en el párrafo LXXXIV, él ve moverse en su marco la cabeza de la veneciana y su boca muda menearse y abrirse como queriendo hablar. Por la descripción final del cadáver, Oscar Wilde quizá también presta a la que da Gautier en *Tristesse en mer*, en la cual el cadáver de un naufrago se describe como «azulado, hinchado, irreconocible.»

asegurarse de que nadie ha venido a robarle su retrato ni su secreto (p. 140-141), pronto reconoce estar fascinado por la descomposición progresiva de su retrato, símbolo visible de la degradación que acarrea el pecado. Su curiosidad infinita (p. 165) – su pecado original – más fuerte que su necesidad de esconderse su propia infamia, lo empuja, de forma perversa, a gozar del espectáculo de la decadencia de su alma puesta al desnudo: sin vergüenza, de la única manera en que podría mirarse, si experimentara la necesidad de hacerlo, lo que le trae sin cuidado, el niño inocente o Adán antes del pecado³². Curiosidad pecadora pues Dorian espera tener una perfecta conciencia de los eventos de su vida a medida que se producen y ver un día el cambio producirse ante sus ojos (p. 106). Su júbilo al contemplarse es perverso y diabólico, una verdadera blasfemia, puesto que sólo Dios debería poder conocer perfectamente lo que creó³³.

³² Encontramos en *Albertus*, en el párrafo XLII:
 «Chastes comme Adam avant d'avoir péché
 Ils marchent librement dans leur nudité sainte
 Enfants purs de tout vice et laissant voir sans crainte
 Ce qu'un monde hypocrite avec soin tient caché.»

«Castos como Adán antes de haber pecado
 Caminan libremente en su desnudez santa
 Niños puros de todo vicio y dejando ver sin temor
 Lo que un mundo hipócrita cuidadosamente mantiene escondido.»

³³ Cf. una vez más *Albertus*:

«Notre héros avait comme Ève sa grand-mère
 Poussé par le serpent, mordu la pomme amère
 Il voulait être Dieu. Quand il se vit tout nu
 Et possédant la science de l'homme
 Il désira mourir.»

«Nuestro héroe había como Eva su abuela
 Movido por la serpiente, mordido la manzana amarga
 Quería ser Dios. Cuando se vio enteramente desnudo
 Y poseyendo la ciencia del hombre
 Deseó morir.»

Y en el párrafo LXXII:

«Malheur, malheur à qui dans cette mer profonde
 Du coeur de l'homme jette imprudemment la sonde
 Car le plum bien souvent, au lieu du sable d'or
 De coquilles de nacre aux beaux reflets de moire
 N'apporte sur le pont que boue infecte et noire
 Oh ! si je pouvais vivre une autre vie encore
 Certes, je n'irais pas fouiller dans chaque chose
 Comme j'ai fait. Qu'importe après tout que la cause
 Soit triste, si l'effet qu'elle produit est doux.»

Como todo perverso, Dorian Gray sólo puede gozar plenamente en presencia de un tercero, de un testigo al que le exhibe triunfalmente, a la vez que se mofa de él, la degradación de su alma. Ese testigo tiene que necesariamente ser el mismo «creador», el pintor Basilio, rival de Dios³⁴, quien orgulloso como él de su criatura y de su esplendor original, que él creía ver durar eternamente, y sobre el cual no puede admitir, sin haberlo constatado con sus propios ojos incrédulos, horrorizados y patidifusos, la alteración y la corrupción, aunque no sin sentir nauseas y vértigo:

«Antes de poder contestar a esto tendría que ver su alma», dice Basilio, pero eso, «únicamente Dios puede hacerlo. Una amarga risa burlona se desgranó en los labios del joven.» (p. 152) ¡Usted también la verá esta noche; [...] Venga usted; es la obra de sus propias manos. ¿Por qué no iba a verla? [...] Había una locura orgullosa en cada palabra que profería. Golpeaba el suelo con el pie con su gesto de pueril insolencia. Sintió una alegría terrible al pensar que otro compartiría su secreto, y que el hombre que había pintado el retrato, origen de toda vergüenza, quedaría abrumado para el resto de su vida por el horroroso recuerdo de lo que había hecho.» [...] Voy a

«Maldición, maldición a quien en esta mar profunda
Del corazón del hombre lanza imprudentemente la sonda
Pues el plomo con frecuencia, en lugar de arena de oro
Conchas de nácar con bellos reflejos de luaré
Sólo trae al puente fango fétido y negro
¡Ah! Si pudiese vivir otra vida más
Cierto, no iría a rebuscar en cada cosa
Como hice. Qué importa después de todo que la causa
Sea triste, si el efecto que produce es suave.»

Y también en le párrafo CI:

«*Dieu seul est le grand maître
Il garde son secret et nul ne le pénètre
Et vainement nous l'essayons.*»

«Dios sólo es el gran señor
Guarda su secreto y nadie lo penetra
Y vanamente nosotros tratamos.»

³⁴ Una vez más *Albertus*, § LVIII:

«*Peinture, la rivale et l'égale de Dieu
Déception sublime, admirable imposture
Qui redonne la vie et double la nature.*»

«Pintura, la rival y la igual de Dios
Decepción sublime, admirable impostura
Que vuelve a dar la vida y dobla a la naturaleza.»

enseñarle mi alma. Va usted a ver lo que, según se imagina, únicamente Dios puede ver. [...] Suba usted conmigo [...] Guardo un diario de mi vida día a día, y no sale nunca de la habitación donde lo escribo. Se lo enseñaré» (p. 153-154).

«Es usted el único hombre del mundo que tiene derecho a saber todo cuanto a mí se refiere. Ha ocupado usted más sitio en mi vida de lo que piensa [...] ¿De modo que cree usted que Dios únicamente puede ver el alma, Basilio? Quite esa cortina y va usted a ver la mía [...] Y arrancó la cortina de su barra, tirándola al suelo.

Una exclamación de horror brotó de los labios del pintor cuando vio, a la débil luz de la vela, la horrible cara que parecía sonreírle sarcásticamente sobre el lienzo. Había algo en aquella expresión que le llenó de repugnancia y aversión [...] Sí, aquél era el propio Dorian. Pero ¿quién hizo aquello? [...] Era una parodia, una infame e innoble sátira. Él no hizo aquello nunca. Sin embargo, era su propio cuadro. [...] ¿Por qué aquella transformación? [...] Su boca se crispaba, y su lengua, seca, parecía incapaz de articular una palabra. [...] El joven, apoyado en el saliente de la chimenea, le contemplaba con esa extraña expresión que se ve en el rostro de los que miran absortos la escena cuando actúa algún gran artista. No era de dolor ni de alegría verdaderos. Era simplemente la pasión de un espectador, unida quizá a la vibración del triunfo en sus ojos. (p. 155) [...] La superficie (del cuadro) parecía completamente inalterable, y estaba tal como él la dejó. Era de dentro, en apariencia, de donde surgían la impureza y el horror. Por medio de alguna extraña vida interna, la lepra del pecado iba corroyendo lentamente aquel objeto. La putrefacción de un cadáver en una tumba húmeda no era tan horrenda.» (p. 156-157)

El triunfo infantil de Dorian es de corta duración. Conmovido un instante por el pintor, que ante su blasfemia le invita a pedir a Dios, a deshacer con una plegaria lo que con una plegaria había cumplido, a creer en el versículo del evangelio que promete el perdón y la borradura radical de sus crímenes al más grande de los pecadores: «Aunque nuestros pecados sean como la grana [escarlata]³⁵, yo los

³⁵ Sin duda, a ese verso se refiere *La letra escarlata* de Hawthorne. La heroína, una nueva Eva, está marcada en el pecho con una letra escarlata, una letra A, magníficamente bordada que espanta, sorprende, maravilla, y que representa el pecado y designa a la pecadora.

En el *Retrato de Dorain Gray* la primera marca del pecado es la aparición de una minúscula «mancha escarlata que hace enloquecer a los hombres» (p. 93) y, por lo general, el escarlata es el color que

volveré blancos como la nieve» (p. 157), poseído por una aversión sin límite por aquél que comparte desde ahora su secreto y que él considera el responsable de su degradación, lo apuñala repetidas veces. Siendo sensible, una vez más, únicamente a lo que puede haber de teatral en la caída al suelo de un cadáver agitando en el aire unas manos grotescas con dedos crispados, y sólo escuchando las gotas de sangre que caen sobre la alfombra (p. 158). Sin ni siquiera echar una ojeada al hombre que acababa de asesinar. Rehusándose a ver su mirada, para reducir todo el asunto a esto: «El amigo que pintó el retrato fatal al que debía toda su miseria estaba apartado de su vida. Aquello era suficiente.» El hombre que lo había amado tanto se había vuelto para él «el cuerpo [que] continuaba sentado en un sillón, volcado sobre la mesa, con la cabeza caída y la espalda encorvada, con sus largos y fantásticos brazos» (p. 158). Una especie de «títere odioso» (p. 282) de alguna forma de espantapájaros, del que, en lo sucesivo, se esfuerza por escapar.

Matar al autor del cuadro, sin embargo, no destruye aún el cuadro, ese otro espantapájaros. Para olvidarlo, como el héroe de su novela, huye de ahora en adelante de todos los espejos, pisotea como un niño el que le regaló lord Henry, en el que, al principio, se complacía en contemplar su imagen, pues su belleza – lo entiende desde entonces –, sólo habrá sido para él una máscara, y su juventud, esta impostura, ya no puede tolerarlas sin repugnancia. Ellas lo echaron a perder, mancillado, dañado. Perturbado por la muerte viviente de su alma, convirtiendo su retrato en el chivo expiatorio de todo lo que había abismado su vida («él era la causa de todo»), sólo logra sustraerse a su mirada apuñalándolo, a él también, último recurso mágico para levantar definitivamente un biombo entre él y su conciencia, entre él y la realidad que él no habrá cesado de negar.

4- El luto imposible

firma la pérdida de su alma: «Procuraba reunir los hilos escarlata de su vida y trenzarlos conforme a un modelo, hallando su camino a través del laberinto pletórico de pasión por el cual vagaba.» (pp. 97-98)

En la antigüedad latina, el rojo es igualmente el color que marca y que fija las cosas. Cicerón, en *De Oratore*, II, 87, 358, escribe que el rojo es la marca de todo aquello particularmente vergonzoso, infame, espantoso o que se presta al hazmerreír. El rojo es también el medio elegido propuesto para volver una imagen intensa. Recordaremos mejor las figuras «si las enfeesemos de alguna manera representándonos alguna, sangrienta, cubierta de fango, empapada de bermellón para que su forma nos impresione más.» (en *Rhetorica ad Herennium*).

«Los abuelos yerran siempre»

El retrato de Dorian Gray, Ca. IV

Uno puede preguntarse por qué existen en Dorian Gray un culto tal de la belleza³⁶ y su selección de un modo de vida estético que lo hace transformar su vida en obra de arte³⁷ y contemplar todo evento feliz o desgraciado como un espectáculo.

De forma emblemática, la primera mujer amada que él compara a una estatuilla de Tanagra, es una actriz y lo único que ama en ella son los roles múltiples que ella encarna – masculino o femenino³⁸ – a veces Rosalinda o Julieta, Desdémona, Ofelia, Imogenia. Como el narrador de *Sylvie* de Gérard de Nerval, él ama a esta nueva Aurelia a distancia, separado de ella por las candilejas y la adora como una diosa colocada sobre un pedestal de oro (p. 80-82). Él la ve como una maga divina que transforma el público a su gusto. «Permanece [la gente] en silencio, contemplándola. Ríe y llora cuando ella quiere. Arranca notas de ella como de un violín. La espiritualiza.» (p. 83) Y su magia hubiese podido operar una influencia benéfica sobre Dorian, si no se le hubiese ocurrido amarlo, la desdichada, amarlo «realmente», abandonando desde entonces todos los artificios teatrales, para convertirse en un objeto real, demasiado real, que no tiene ningún valor para Dorian, porque ella ya no sabe, puesto que lo ama, representar el amor, y por lo tanto pierde toda poesía, ya no logra excitar ni su imaginación ni su curiosidad: Sibila Vane, es sólo vanidad, una «pobre cosa herida» (p. 90) una «flor pisoteada» (p. 89). El final del «amor» de Dorian por Sibila, que provoca la muerte de la actriz, a la cual él permanece insensible, lo percibe únicamente como el final de una tragedia en la que él hubiese

³⁶ Originalmente, el retrato pintado por Basilio aguzó su sentido de la belleza y del aspecto exterior de los demás. (p. 76)

³⁷ «Como Gautier, [Dorian] era uno de aquellos para quienes existía el mundo visible. Y, ciertamente, la vida era para él la primera y más grande de las artes.» (p. 130) Él está fascinado por el dandismo que intenta afirmar la modernidad absoluta de la belleza. Quiere inventar un sistema de vida que encuentre en la espiritualización de los sentidos su realización más excelsa. Lord Henry llama la atención sobre el hecho de que Dorian nunca ha creado nada, nunca ha esculpido una estatua ni pintado un cuadro ni producido nada fuera de sí mismo: «La vida ha sido su arte. Usted mismo se compuso en música.» (p. 214)

³⁸ En cuanto a la ambivalencia sexual de Dorian Gray, muchas páginas podrían ser analizadas. Anotemos la referencia al soneto de Gautier, «Contralto» en *Esmaltes y camafeos*, que trata sobre una estatua enigmática, de belleza inquietante, sexo indeciso, y una voz doble, la de contralto, hombre y mujer a la vez «mezcla hermafrodita bizarra de la voz». Una campana que mezcla en su fundición, la voz de bronce, la voz de plata. Esa voz «sospechosa» en cuanto a su sexo, a la cual Dorian es tan sensible, podría ser la de lord Henry, a la vez suave y grave (¿materna y paterna?).

hecho un personaje importante. La muerte de la actriz habría sido sencillamente, así lo insinúa lord Henry, su última actuación: «Pero debe usted pensar, ante esa muerte solitaria, en ese recargado camerino, en un extraño fragmento lúgubre de alguna tragedia jacobina, o en una maravillosa escena de Webster, de Ford o de Cirilo el Tornero. Esa muchacha no ha vivido nunca, en realidad, ni ha muerto tampoco nunca, en realidad. [...] En el momento en que tuvo contacto con la vida real, la destrozó y quedó ella destrozada, y así murió. Lleve usted luto por Ofelia, si quiere. Póngase ceniza en la frente porque Cordelia ha sido estrangulada. [...] Pero no derrame usted sus lágrimas sobre Sibila Vane. Ella era menos real que aquéllas.» (p. 104-105)

Mirar el pasado desde un ángulo artístico, convertirse en el espectador de su propia vida, es una treta de Dorian para escapar al sufrimiento (p. 111). Le basta con no hablar de temas horribles para suprimir su realidad (p. 130), como también le basta con hacer añicos el periódico que anuncia la muerte de la actriz para anularla mágicamente, esta muerte que le es intolerable, puesto que demasiado odiosa, atrozmente real: «¡Qué repugnante era todo aquello! ¡Y qué horrible y fea realidad creaban las cosas!» (p. 125)

El arte, la máscara de la belleza y de la serenidad apolínea, tienen una función farmacéutica: ambas tornan lo «real» dionisiaco tolerable, y evitan que uno tenga que morir por causa de la «verdad». La esteticismo del héroe de Oscar Wilde puede ser explicada a partir de las categorías que impone Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, en el cual sistematiza la lección de los griegos, quienes sabían que hay que atenerse a la superficie, ser superficial por profundidad, no tratar de mirar «debajo de la piel»³⁹, que hay que camuflar al contrario «artísticamente» todo lo que suscita angustia y puede provocar náuseas.

Dorian ama el teatro porque, como Diderot lo subraya en la *Paradoja del actor*, implica un conjunto de convenciones, de artificios, de reglas de buen gusto que alejan todo lo que podría disgustar al público, y resguardan de la cacofonía natural, de todo aquello que es exagerado, pesado, discordante, grotesco. Él no puede perdonarle a

³⁹ *Gaya ciencia* de Nietzsche. Fragmento inédito II (p. 82)

También Diderot invita al artista a permanecer en la superficie de las cosas, y denuncia, como indecente, pérfido y perverso la observación interior: «Tanto en pintura como en moral es peligroso ver debajo de la piel.» *Pièces détachées sur la peinture*.

Sibila haber muerto realmente – qué mal gusto – de una muerte *real* y no, como una buena actriz, que hubiese *representado* sólo para gustarle, otra muerte. Es imperdonable que haya, con su suicidio, exhibido sin vergüenza y sin máscara que la muerte no es un simple juego y que, al contrario del teatro, nunca es posible en la vida «dar para atrás»⁴⁰. Que ella haya podido caerse del pedestal de oro divino en el cual él la había colocado, revelando así su fragilidad humana demasiado humana, demuestra que ella no es una diosa, sino una pobre cosa rota, para siempre fracasada.

Dorian no logra superar el luto de la eternidad de la belleza, como ese poeta del que Freud nos habla en *Verganglichkeit* (*Lo efímero*) para el cual la fragilidad y la caducidad de la belleza deberían descalificarla, provocar un disgusto de ese mundo pasajero, o, en todo caso, una rebelión, la imposibilidad sacrílega de admitir que los esplendores de la naturaleza y del arte están condenados a disolverse en la nada: las bellezas podrían perpetuarse de una forma o de otra, únicamente sustraídas a todas las influencias destructoras.

Ahora bien, según Freud, esta exigencia de eternidad de la belleza no remite a ninguna realidad, y es sólo un efecto de nuestro deseo. Como lo declara Oscar Wilde, parecería al contrario que haya en toda belleza una fatalidad, precisamente la de su caída⁴¹ y de su ruina.

Freud cuestiona que el carácter efímero de la belleza pueda descalificarla, ya que la limitación en la posibilidad de goce, por su misma rareza, acrecienta al contrario su valor: «La belleza del cuerpo y del rostro humanos, la vemos desaparecer para siempre en los límites de nuestra vida. Pero, esa brevedad añade un nuevo encanto. Si existe una flor que sólo florece una vez, su florecimiento no deja de parecernos menos magnífico». La brevedad de las obras de arte no las descalifica tampoco como

⁴⁰ Cf. Freud, *Consideraciones sobre la vida y la muerte*.

Las dos últimas películas de Resnais: *Smoking, no smoking* (situadas bajo el signo de Kierkegaard y de su *O bien... o bien*) exhiben constantemente la posibilidad lúdica de volver a comenzar, de volver a partir de cero, de jugar nuevos roles, a diferencia de lo que sucede en el tiempo «real», irreversible, en el que todos los reveses marcan y en el que uno no puede decidir indiferentemente fumar o no. Sólo en el cine los *Players* son cigarrillos con los cuales se puede jugar sin consecuencia irreversible.

⁴¹ Como lo es toda belleza. La fatalidad, se dice, siempre se entretiene con todo el que se distingue físicamente o intelectualmente. Ella excluye a los mediocres, a todos aquellos que no sobresalen con respecto a los demás. La fatalidad de la belleza es su necesaria derrota, ese es el precio que tiene que pagar todo ser de excepción a los celos de los dioses: eso al menos declara Basilio, quien prevé que ellos, él, Henry y Dorian, tendrán que sufrir terriblemente por ese don de los dioses (cf. p. 9).

tales, ya que están, por su naturaleza, atadas a una sociedad y a una época determinada.

¿Por qué pues el poeta, compañero de un día de Freud, no puede tolerar – como tampoco Dorian Gray – el pensamiento del destino efímero de la belleza? La respuesta de Freud es la siguiente: él degusta anticipadamente el sabor del luto suscitado por su decadencia y, como el alma se retira instintivamente de todo lo que es doloroso, el goce que obtenía de lo bello se encontraba estropeado por el pensamiento de su pérdida eventual.

En *Verganglichkeit* (1915), a Freud le resulta enigmático el sentimiento de dolor que provoca el duelo, la pérdida de objeto: «Por qué el desprendimiento de la libido de sus objetos debe ser un proceso tan doloroso, nosotros no lo entendemos, y actualmente no podemos deducirlo de ninguna hipótesis. Sólo vemos que la libido se agarra de sus objetos y no quiere renunciar a los que ha perdido, cuando el sustituto se encuentra disponible. Esto es precisamente el duelo.»

Aquellos que, frente a bienes perdidos, los descalifican porque se han mostrado incapaces de resistir a las vicisitudes del tiempo, se encuentran por lo tanto en un duelo anticipado a una pérdida. Un duelo enigmático ya que su explicación no podría ser de tipo económico (la libido ya libre podría substituir los objetos perdidos con objetos tan preciados o aun más preciados) y ya que, de todas maneras, un duelo, por más doloroso que sea, termina espontáneamente un día: cuando haya renunciado a todo lo que perdió, se consume por sí solo. Sólo una vez superado el duelo, se vuelve admisible que la experiencia de la fragilidad de la belleza no disminuya por ello la estima en que la tenemos y se vuelve posible invertir la libido en otros objetos hermosos, sabiendo que son perecederos. (Para Freud, puesto que el duelo de la pérdida debe cesar por sí solo, mejor hacerlo de inmediato. Porque el peligro de un duelo interminable es que la libido se repliegue sobre sí misma, sobre lo más cercano a expensas de lo lejano. Le impide a Eros desplegarse al restringir sus inversiones a sí mismo, a su familia, a su patria, su nación o su raza. La libido ya no puede invertirse sublimándose en los «bienes culturales». El duelo interminable es peligroso para la civilización.)

El caso que Freud no vislumbra en ese texto – lo que hará más tarde en *Duelo y melancolía* – es aquel del duelo imposible, un caso patológico de la melancolía, precisamente como el de Dorian Gray.

Dorian Gray no logra realizar el duelo de la belleza. De *su* belleza, ciertamente, aunque detrás de la suya, lo que él no logra tolerar, ésa es mi hipótesis, es la pérdida de la belleza maternal con la cual se identifica. No pienso por ello estar haciendo una lectura demasiado psicoanalítica, abusiva y violenta. El mismo Oscar Wilde brinda algunos indicios que van en esa dirección. Todavía no hemos insistido en esto: la habitación a la cual Dorian relega su retrato detrás de un biombo, para sustraerlo a los ojos de todos, no está únicamente situada en la parte más alta de la casa. En ella, él pasó la mayor parte de su infancia y de su adolescencia. «Exponer» en ella, sin exponer, su retrato, y las arrugas progresivas de su alma, significa pisotear y burlarse deliberada y monstruosamente de la pureza inmaculada (p. 123) «rosa y blanca» (p. 372) de esa infancia, y de aquel que, con sus prohibiciones severas, se había esforzado en preservarla: su abuelo, representante de la Ley, que parece haber tenido un rol decisivo. Ese abuelo, que Dorian no puede soportar ya que, habrá transferido sobre él, cuando niño, el odio desmesurado que le tenía a su madre y a su belleza. Belleza fatal de la madre que la habría arrastrado a una pasión por un hombre de una clase inferior (p. 37), un don nadie, «un pobre diablo», y que fue asesinado en un duelo más o menos provocado por el abuelo unos meses después del matrimonio; la madre misma, después de acabar no dirigiendo más la palabra a su padre, murió un año después de «ese feo asunto.» (p. 37)

Por lo tanto, la madre de Dorian habría sido una mujer de una belleza fuera de lo común, que había arriesgado todo por una loca pasión. Detrás de la belleza exquisita (p. 39) de Dorian se escondía una tragedia cuyo responsable habría sido esencialmente su abuelo.

¿No es pues para triunfar sobre este hombre doblemente odiado – le quitó el amor de sus padres y es el representante severo de la Ley – que Dorian, reducido en su infancia a la impotencia y a la sumisión, intenta ser omnipotente mágicamente? ¿No es pues porque fue particularmente maltratado que tiene necesidad de ejercer ulteriormente, como por revancha, una influencia maléfica, nefasta sobre los jóvenes

de su entorno, experimentando una alegría al depravarlos y desesperarlos (p 151), al someterlos, bajo el efecto de sus encantos, a su lástima y dictamen, a la misma vez que a sus condiciones? A este respecto, la escena con su amigo Campbell es emblemática. Habiéndolo convocado para destruir «químicamente» el cadáver de Basilio, no soporta su resistencia a obedecerle, a pesar de sus ruegos, ni la lección de moral que le asesta, una actitud intolerable que le recuerda precisamente la de su abuelo: «Ha estado usted conmigo severo, cruel, ofensivo. Me ha tratado como ningún hombre se atrevió nunca a tratarme..., ningún hombre vivo, por lo menos. Le he soportado todo. Ahora me toca a mí dictar condiciones.» (p. 169)

Ese hombre que ya no está vivo habrá sido para él, aun cuando estaba en vida, una imagen de la muerte. No sólo por ser la causa de la muerte de los padres, sino porque ofrecía todo su cuerpo el aspecto de un hombre marcado y ajado por la edad: marcas que él observa y vigila mientras más severos deseos de muerte no para de emitir en contra del viejo. ¿No se debe ese horror ulterior de la vejez a su rechazo de ponerse un día como ese abuelo odiado, verdadero contra-modelo? A través del intercambio diabólico con el retrato, no busca triunfar sobre él conservando una imagen intacta y lozana, una juventud y una belleza indefectibles, mientras que el rostro pintado en el lienzo, escondido a los ojos de todos bajo el sudario púrpura, se vuelve bestial, hinchado, inmundo. Pareciéndose cada vez más al rostro del abuelo (al menos tal como él lo fantasea): «Las mejillas se hundirían, se arrugarían. Patas de gallo amarillentas ribetearían los ojos marchitos, haciéndolos horribles. Los cabellos perderían su brillo, la boca hundida y colgante tomaría esa expresión grosera o estúpida que tiene la boca de los viejos. Mostraría el cuello lleno de arrugas, las manos frías con venas azulosas, y el cuerpo encorvado de aquel abuelo recordado que había sido tan duro con él en su infancia.» (p. 123)

Manos con venas azulosas, odiadas, porque castrantes y emblemáticas de la muerte que prefiguran la transformación de las suyas: manos criminales como las del Lacenaire de Gautier. Al recuerdo de esas manos se opone, por su contraste, las manos blancas y melodiosas de lord Henry, particularmente fascinantes, que evocan unas manos femeninas, las manos, para siempre perdidas, de la madre, cuya belleza, heredada por Dorian, exhibe un retrato. De los retratos del resto de los miembros de

la familia que puede contemplar teme que le hayan transmitido venenos que lo hubiesen marcado de antemano de corrupción, y siente que lo amenazan en el rostro mismo de todos los ancestros cuyas vidas son inseparables de la suya⁴²: «Solía asombrarse de la psicología superficial de aquellos que conciben el Yo en el hombre como una cosa simple, permanente, digna de confianza y con una sola esencia. Para él, el hombre era un ser con miríadas de vidas y miríadas de sensaciones, una criatura compleja y multiforme que llevaba en sí extrañas herencias y de pensamientos y de pasiones y cuya misma carne estaba infectada por las monstruosas enfermedades de la muerte. Gustábale pasearse por la fría y desnuda galería de cuadros de su casa de campo y contemplar los diversos retratos de aquellos cuya sangre corría por sus venas. [...] No se habría comunicado algún extraño germen venenoso de generación en generación hasta él? ¿No era alguna oscura supervivencia de aquella gracia marchita la que le había hecho proferir en el estudio de Basilio Hallward, tan repentinamente y casi sin motivo, aquel ruego loco que había cambiado su vida?» (p. 142-143)

La fragilidad narcisista de Dorian, que torna inseguros sus límites corporales y los de su individualidad, le hace creer que no solamente heredó de sus parientes fisiológicos, sino aún más de los ancestros literarios y de todos los personajes singulares y terroríficos que habían cruzado la escena del mundo haciendo el pecado maravilloso y el mal sutil. Le parecía que su vida era misteriosamente la suya, como lo había sentido el héroe de la novela que le dio lord Henry. Siente, por transmisión mágica, por la influencia que esos personajes reales o imaginarios ejercen sobre él, haber sido (podríamos decir parodiando a Nietzsche) todas las figuras depravadas de la historia.

Si él no puede evaluar con certeza qué veneno le ha sido transmitido por cada uno de ellos, de lo que está seguro es de haber heredado, únicamente de su madre, la

⁴² De los *Elíxires del diablo* de Hoffmann, Freud escribe lo que también podría aplicarse al *Retrato de Dorian Gray*: «Helos aquí: la presencia de «dobles» en todas sus gradaciones y plasmaciones, vale decir, la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas; el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a las otras [...], de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra [...] o sea, duplicación, división, permutación del yo -, y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales [...]» (*Unheimlichkeit*, p. 234)

Cf. nuestro «Vautour rouge», en *Mimésis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975.

belleza – una belleza completamente pagana, dionisiaca, descrita como la de una Bacante afirmando la sensualidad, la alegría y la vida; la belleza de una madre que ama y que lo protegía con su sonrisa.

«Y su madre, con su rostro de Lady Hamilton y sus labios húmedos como de vino: sabía lo que heredó de ella. Heredó su belleza y su pasión por la belleza de los demás. Reíale en su vestido suelto de bacante. Tenía hojas de parra en su cabellera. Derramábase la púrpura de la copa que sostenía. La encarnación del cuadro se había marchitado, pero los ojos seguían siendo todavía maravillosos en su profundidad y en la brillantez del colorido. Parecían seguirle dondequiera que fuese.» (p. 144) (Lord Henry hace otra alusión a una Bacante bailando sobre las colinas de la vida en el capítulo IV).

Y sin embargo, la belleza exhibida por el cuadro se perdió, la madre amada murió y su muerte privó demasiado temprano al niño de su sonrisa. ¿No es debido a la imposibilidad de llevar a cabo el duelo de esa pérdida, la de la belleza materna y de su sonrisa, que Dorian trata de salvarla eternamente incorporando para siempre en él la belleza de la madre, y por ella transmitida? ¿No es precisamente para «reparar» la madre, sustraerla a todas las marcas del tiempo, que él quiso «conservar» una belleza y una juventud intactas, para conservarla, a ella, intacta, en él, tan bella como en su retrato? ¿Para triunfar sobre el abuelo odiado, que detestaba

a su madre tan hermosa, no quiso pues por medio de su intercambio diabólico, ser el Niño salvador de la madre?

Recuerdo de sus arrugas, que no se deben tanto a la edad, ya que murió joven, ni tampoco a las pasiones, sino a la imposibilidad de satisfacerlas plenamente, por causa de un padre severo, «castrante», que la había privado cruelmente de todo goce al arreglárselas para que muriera el objeto de su loca pasión. Que todo esto tenga que ver con salvar, por medio del disimulo detrás de la máscara de una belleza eterna el cuerpo de la madre ajado, lo prueba, entre otras cosas, ese pasaje del texto en el que Dorian se fascina con las ropas sacerdotales y, en particular, con las de la prometida del Cristo, y en donde declara: «La Prometida de Cristo, que debe usar púrpura, joyas y paño fino para poder ocultar su pálido y macerado cuerpo, enflaquecido por los sufrimientos buscados por ella y herido por el castigo que se infligió.» (p. 139)

En forma más general, en las *Pieta* en que se representa a la Virgen cargando en sus rodillas al Cristo ensangrentado, se puede decir que el arte opera una inversión: se exhibe el cuerpo ensangrentado del Hijo para disimular mejor el de la madre, como si el Hijo para «salvar» a la madre tomara sobre sí sus heridas⁴³. La originalidad de Oscar Wilde consiste en relacionar las heridas de la Virgen con el ideal ascético, que echa a perder las vidas y bloquea su desarrollo, las estropea al castrarlas (p. 77), les impide alcanzar su plenitud. Por boca de lord Henry y de Dorian⁴⁴, él expresa un nuevo hedonismo: la perfección inmaculada y la armonía consisten en negarse a renunciar y a no aceptar la incompletud (p. 214); la degradación real no reside en los vicios, sino en la mutilación de las pasiones.

Cuando seduce a Dorian en el jardín edénico de Basilio, lord Henry lo exhorta a no echarse a perder con las prohibiciones y a vivir la vida maravillosa que hay en él a través de la búsqueda incansable de sensaciones, sin tener miedo a nada (p. 27). Bajo su influencia, Dorian hará de la vida la más grande de las artes con la invención de un sistema de vida que encontró en la espiritualización de los sentidos su más alta realización: «Cuando se imaginaba al hombre moviéndose en la Historia, se vio obsesionado por un sentimiento de derrota. ¡Cuántos fueron vencidos! Y ¡por qué fin tan mezquino! Habían existido locas y premeditadas repudiaciones, formas monstruosas de autotortura y de autonegación, cuyo origen era el miedo y cuyo resultado era una degradación imaginaria, de la cual, en su ignorancia, habían ellos tratado de escapar. La Naturaleza, en su maravillosa ironía, fuerza al anacoreta a alimentarse con los salvajes animales del desierto y dando a los eremitas las bestias de la selva como compañeros. [...] iba a haber, como profetizó lord Henry, un nuevo hedonismo, que crearía de nuevo la vida y la salvaría de aquel feo y desagradable puritanismo que resucita curiosamente en nuestros días. [...] no se aceptaría nunca ninguna teoría o ningún sistema que implicasen el sacrificio de cualquier modo de experiencia apasionada. [...] No se conocería ni el ascetismo, que extingue los

⁴³ Cf. Isle Barande, *Le singulier maternel* (Denoël) y nuestro *Le charme de la répétition* (L'âge d'homme) en el que hemos desarrollado este punto sobre Gérard de Nerval.

⁴⁴ En una carta del 22 de febrero de 1894 a Ralph Payne citada por J. Gattégno, Oscar Wilde escribe: «Me siento encantado de que le guste ese libro de colores extraños. He puesto mucho de mí en él, Basilio H. es lo que creo ser; lord Henry lo que el mundo me cree ser; Dorian lo que quisiera ser.»

sentidos, ni el desenfreno vulgar que los embota. Pero había que enseñar al hombre a concentrarse sobre los momentos de una vida, que sólo es también, en sí misma, un momento». (p. 131)

Si Dorian Gray trata de conservar intacta en él la belleza de la madre tal y como el cuadro que la representa en Bacante (y esto no es insignificante) pudo captarla, ésta es, he aquí mi hipótesis, una tentativa de restituírle su completud dionisiaca más allá del idealismo ascético al que la había sometido el padre, emblema de la sociedad puritana.

Por lo tanto, una lectura doble del *Retrato de Dorian Gray* – un texto que sólo trata del doble – es posible; la una sirviendo de máscara dorada a la otra. En la primera, la historia de la degradación del cuadro, espejo del alma de Dorian que conduce a su muerte, sería como un cuento fantástico y moral; el ojo de la conciencia persigue por todos lados y en todo momento al criminal; a pesar de todas sus precauciones para sustraerse a ello, sólo puede escapar dándose la muerte. Ésta sería la historia de una monstruosa y orgullosa pasión (la pasión de lo imposible, la de querer conservar como un dios griego eternamente la lozanía de la juventud y de la belleza (p. 218) y de su castigo. La belleza de la escritura y el esteticismo de Wilde serían entonces una máscara de su «profundo» moralismo. Pero, esta lectura no podría ser la de Oscar Wilde. De acuerdo a lo que declara en el prefacio, el arte no debe tener una finalidad moral, sino un valor puramente ornamental, y sólo debe aspirar a lo bello.

Esta interpretación moral que parece resaltar del texto tapa (como un biombo dorado) otra lectura que en sordina deja escuchar la voz melodiosa y diabólica de lord Henry induciendo a un nuevo hedonismo. La lección del *Retrato de Dorian Gray* sería entonces la siguiente: el puritanismo excesivo y mutilador impuesto por una sociedad sólo puede conducir a aquel que se niega a doblegarse a él a una solución mórbida, la de la melancolía, y a una regresión al estadio narcisista, mágico y animista. Dorian Gray no puede llevar a cabo el duelo de la pérdida de la belleza materna cuya «bella imagen» se marchitó, marcada con una letra escarlata por la sociedad. Por ello, la incorpora en él, para conservarla de forma fetichista, intacta e inmaculada.

Las arrugas de su madre y las suyas – indiscernibles – las transfiere⁴⁵ mágicamente a su retrato disimulado detrás de un biombo.

Dorian Gray (y Oscar Wilde) adoptan una solución mórbida, porque él no es justamente ese hombre «completo», ideal del nuevo hedonismo. Si su madre pudo ser una Bacante, una seguidora del cortejo de Dionisos, él mismo no es realmente bastante hermoso, suficientemente fuerte para afirmar verdaderamente la vida y atreverse a mostrarse y a mirarse desnudo. Su fragilidad lo obliga a convertirse en un impostor y a disimularse detrás de la máscara protectora de la juventud y de la belleza.

Dorian Gray no es ese Edipo nietzscheano, dionisiaco, que se atreve a mirar, aunque sea por un momento, la «verdad» sin velo ni máscara.

Aceptar mirar su rostro en un espejo, en su desnudez, sabiendo que la belleza es efímera y destinada a declinar (siguiendo el consejo de Sócrates según Jenofonte) requiere precisamente haber sobrepasado y superado el estadio del espejo en el cual parece haberse estancado o al menos regresado Dorian Gray.

Para concluir, diría pues que el retrato de Dorian Gray, tan fascinante, sirve de pantalla o de biombo, a ese otro retrato, el de la madre, aún más seductor y extrañamente inquietante. Desde la primera página del texto se avanza y exhibe como título, mucho más que Dorian Gray, él es el impostor: un impostor «apolíneo» que enmascara otro retrato, dionisiaco, menos expuesto a la mirada. La impostura de la belleza es también la del «autor» que se complace en embaucar al lector echándole como anzuelo el retrato de Dorian para disimular mejor el otro retrato que lo obceca secretamente⁴⁶.

⁴⁵ «Todos nos convertimos en horriblos polichinelas alucinados por el recuerdo de las pasiones que nos atemorizaron y de las exquisitas tentaciones a las que no tuvimos el valor de ceder.» (p. 27)

⁴⁶ Sería interesante leer el *Retrato del Sr. W. H.*, de Oscar Wilde, escrito un año antes del *Retrato de Dorian Gray*. Su narrador emprende una lectura de los *Sonetos* de Shakespeare poniendo el acento sobre el deseo formulado por el amante de ver a su amada conservar una juventud y una belleza eternas. También se puede ver en ese texto una referencia directa al *Banquete* de Platón, considerado por Oscar Wilde como el diálogo más admirable.