

«El retrato de Dorian Gray»: La teoría de un esteta

SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN

Después de 1895, año de su condena y exilio social, y aún mucho tiempo después de su muerte, sobrevenida en París en 1900, el nombre de Oscar Wilde fue un auténtico tabú en las reuniones mundanas de la sociedad bienpensante. Sin embargo, en el entorno artístico, su influencia formal y teórica no había llegado a apagarse. En la Alemania de principios de siglo, por ejemplo, se estaba iniciando una verdadera fase de idolatría que, según Peter Funke ¹, hizo que entre 1900 y 1934 sus obras se editaran un total de doscientas cincuenta veces, más que las de cualquier otro escritor británico (si tenemos en cuenta que Dickens sólo alcanzó doscienta veinte ediciones), y de 1903 a 1904 sus comedias teatrales se pusieron en escena en doscientas cuarenta y ocho ocasiones. Desde Alemania, la admiración por Wilde empezó a extenderse a los demás países europeos, y en España, en una fecha tan temprana como agosto de 1909, R. Baeza publica las primeras traducciones de su obra en la revista *Prometeo*, fundada por Javier Gómez de la Serna y dirigida después por su hijo Ramón. Tras algunos pequeños artículos en publicaciones periódicas ² y una nueva traducción de Cristóbal de Castro en 1914, los estudios sobre la obra del esteta inglés se suceden vertiginosamente, desde *El amor y la muerte (La última balada de Oscar Wilde)*, de Manuel Machado, publicada en 1913, hasta las conferencias y ensayos de A. Alcalá Galiano, *Oscar Wilde: una semblanza* (1919) y los

¹ Peter FUNKE, *Oscar Wilde*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pág. 8.

² Azorín, «Algunas ideas estéticas», *ABC*, 26 de octubre de 1912; Ramiro DE MAEZTU, «Oscar Wilde de nuevo», *Heraldo de Madrid*, 25 de abril de 1913.

dos volúmenes del mismo año de Ramón Pérez de Ayala titulados muy oportunamente *Las máscaras*³.

De Oscar Wilde atraía todo. Pero su fino sentido de humor, sus excelentes dotes literarias, su imagen de «dandy» baudeleriano y su confusa vida sentimental, no eran más que una manera de vivir su propio arte, su propia y fundamental estética. Y no era él el único «decadente». Mallarmè, Verlaine, Whistler o Beardsley estaban también imbuidos en lo que podríamos llamar la «sensibilidad fin de siglo». Ellos eran toda una manera de mirar a su época. Como señala Luis Antonio Villena, para ellos,

«...que la vida sea cotidiana es lo que la torna inadecuada, pobre (...). La quisieron diosa y no señorona burguesa y a cambio tal no se resignan»; «Son decadentes porque se sienten emblemas de la Muerte y quieren morir protestando así contra un mundo que les parece insatisfactorio e imperfecto», «...creyéndose fin, deciden gozar y agotar ese último instante que pasa, ese último momento de esplendor, previo a la caída, y entonces se engalanan y teatralizan como emperadores romanos de la decadencia»⁴.

Como Venecia, su ciudad favorita, quieren morir en el esplendor de su belleza porque, como ella, saben que pertenecen a una época perdida para siempre.

De los dos libros emblemáticos de la decadencia, *A Rebours* de Huysmans, publicado en 1884, es quizás el más interesante y es, desde luego, el que dió el espaldarazo final al concepto. Pero será *El retrato de Dorian Gray*⁵, para el que el mismo Wilde reconoció haber tomado la idea general del libro de Huysmans, la obra más representativa del decadentismo y una de sus más fuertes bases teóricas.

La trágica historia de Dorian, un joven de extraordinario atractivo que dedica una vida de eterna juventud a la búsqueda cada vez más intensa de la belleza, de las alegrías sensuales, del vicio y del crimen, a la vez que su doble, un retrato al óleo, va registrando las huellas de esa exis-

³ Oscar Wilde y el espíritu de la contradicción y Las comedias modernas de Oscar Wilde.

⁴ Luis Antonio VILLENA, «Los tronos de la total rebeldía», *Estetas y decadentes*, Madrid, Colección Oval, 1985, pág. 12.

⁵ Su primera versión se editó el 20 de junio de 1890 en la revista *Lippincott's Monthly Magazine*. Una segunda versión, ya en forma de libro, se publicó al año siguiente.

tencia, es uno de los más complejos manifiestos del esteticismo en su época, hasta el punto de que en él se llega a confundir la Belleza con la indignidad.

Y aunque el motivo del hombre de las dos caras había sido uno de los favoritos del Romanticismo tardío⁶, y la trama del pacto con el diablo apareció también en novelas como el *Fausto* de Goethe o *Piel de zapa* de Balzac, la fábula de Wilde es, en gran medida, original. De los tres personajes principales de la novela es evidente que Lord Henry es la base teórica de todo el relato y Dorian el que sigue en su propia vida las teorías de aquél. Ambos llegan a ser tan similares que parecen dos fases de la misma existencia de manera que el joven Dorian simplemente está mostrando el proceso que acabaría desembocando en el tipo de «dandy» que tanto le gustaba representar a Wilde, Lord Henry Wotton. Dibujado por el escritor con rasgos bastante superficiales, aparece como un tipo ideal, rico, noble y aburrido, esteta cínico, y aunque con frecuencia se le califica de malo es, en realidad, más amoral que inmoral. El tercer personaje, el pintor Basil Hallward, da curiosamente el contrapunto a Lord Henry. Mientras que este último lleva a Dorian por un camino del mal que primero le fascina y luego acaba poseyéndole, Basil sólo sabe ver en el muchacho un alma pura e incorrupta. Su belleza le ciega y, en repetidas ocasiones a lo largo de la novela, intenta convertirle al bien. Resulta llamativo, como muy bien señala Peter Funke, que sea precisamente el artista que, como Wilde no se cansó de repetir, debería encontrarse más allá de la moral de su época, el que representa la ética cristiana y tradicional, ética que le acabará llevando a una muerte anónima e ignorada en manos del propio Dorian.

Y son, pues, las teorías que Lord Henry expone a Dorian cuando le conoce en el estudio del pintor, las que dan el origen a la trama del relato. Al sostener que el fin de la vida es el propio desenvolvimiento, tanto en sus virtudes como en sus pecados («El único medio de desembarazarse de una tentación es ceder a ella»), el esteta está invitando al muchacho a una búsqueda sin freno de experiencias sensuales porque, como diría Walter Pater, «no el fruto de la vivencia, sino la vivencia misma es la meta, la felicidad»⁷. El alejamiento de la ética ruskiniana

⁶ Aparece en «Los elixires del demonio», de E. T. A. HOFFMAN, en *William Wilson* de Edgar ALLAN POE y, mucho más desarrollado en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. L. STEVENSON.

⁷ Walter PATER, «Estudios sobre el Renacimiento», epígrafe, en *Las vanguardias artísticas del siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pág. 58.

que sostenía una fuerte relación entre arte y moral⁸ y que tanta influencia tuvo entre sus contemporáneos, es ya evidente en la novela, y ética y estética quedan diametralmente separadas. Pero habrá que esperar al prefacio escrito para la antología poética de James Rennell Rodd, *Rose Leaf and Apple Leaf*, para que Wilde proclame este distanciamiento de Ruskin expresamente:

«Esa agudizada sensación de satisfacción perfecta frente a una forma artística bella, ese reconocimiento de la significación primaria del elemento sensual en el arte por él mismo, es el punto donde nos apartamos de la nueva escuela y de las doctrinas de Mr. Ruskin: definitiva y decididamente. No cabe duda que éste seguirá siendo nuestro maestro de vida noble y de sabiduría de todo lo espiritual, pues no hemos olvidado que él fue quien en Oxford, nos enseñó a entusiasrnarnos por la belleza gracias a la magia de su presencia (...). Y, sin embargo, ya no compartimos ni sus ideas en materia de crítica artística, ni su concepción del goce en el arte ni el modo de enjuiciar la obra artística, ya que los fundamentos de su sistema estético son siempre éticos. Siempre que enjuicia un cuadro lo hace según la fuerza de las ideas morales que expresa; para nosotros, sin embargo, los caminos por los que toda pintura noble pueda conmover —y aún conmueva— el alma no son los de la verdad de la vida ni las verdades metafísica»⁹.

En realidad, son las teorías de su otro profesor en Oxford, Walter Horacio Pater (1839-1894), las que Wilde pone en boca de Henry Wotton. Su influencia alcanzó a Oscar cuando, a los treinta y cuatro años (1873) acababa de publicar su primera obra importante sobre estética en la que, separándose ya de las teorías éticas hegelianas de Ruskin, partía de la idea de que todo concepto de belleza es relativo. En el epílogo de sus *Estudios sobre el Renacimiento*, que luego tuvo que suprimir tras la ola de indignación que levantó, Pater expone su pensamiento con toda claridad. Para él todas las cosas se encuentran en un continuo fluir («Nuestra vida física es un movimiento perpetuo») ¹⁰ y por eso destacaba la significación del momento, de la impresión singular («cada objeto se disuelve en un mundo de impresiones») ¹¹. Pero de la misma manera que

⁸ Lo bello, lo verdadero y lo bueno estaban para John Ruskin indiscutiblemente amalgamados. La belleza sólo puede surgir y ha de apreciarse como producto de lo bello y de lo puro. Sólo un hombre bueno puede ser un artista verdaderamente importante.

⁹ Peter FUNKE, obra citada, pág. 51-52.

¹⁰ Walter PATER, obra citada, pág. 56.

¹¹ Idem, pág. 57.

el mundo físico que nos rodea se descompone en impresiones singulare, así el mundo del pensamiento se desarrolla en el fluir de las impresiones sensoriales singulares. A cada paso, una impresión, un pensamiento, un sentimiento, una pasión, toman forma para, en el momento siguiente volver a descomponerse. Cada instante se hace así verdad y lo que importa es captar en ese momento la realidad de la vida. La vivencia, la experiencia, reducida así a un conjunto de impresiones, es lo fundamental y para dominar la vida hay que mantener siempre ese estado de éxtasis («Arder siempre con esa llama, fuerte y densa como una piedra preciosa, para mantener ese éxtasis, es triunfar en la vida») ¹². Como todos estamos condenados a la muerte (Pater cita a Victor Hugo en este pasaje), lo que importa es aprovechar el momento, saborearlo y dilatarlo. Las grandes pasiones, y Pater no hace ningún tipo de nota aclaratoria ética, pueden estimular tales sentimientos, pero el anhelo de belleza y el amor al arte por el arte, será la pasión por excelencia.

En el ensayo, pues, resonaba la misma complacencia decadente en el mal, en el vicio y en la muerte que había escandalizado a la sociedad victoriana en *Las flores del mal* de Baudelaire y en las poesías de Swinburne, y además proclamaba la ya sospechosa doctrina de la divinización del arte en el sentido del «arte por el arte». Cuando Wilde escriba *El retrato de Dorian Gray* no olvidará retomar ninguna de las dos cosas y se presentará como un defensor público del esteticismo, del movimiento que, avalado por lo que la sociedad bienpensante llamaba «The Fleshly School of Poetry» (Escuela carnal de la poesía), quería ver en el arte únicamente arte, sin restos de necesidad de ética.

«el arte no conoce más que una sola fórmula: no hay para él más que una sola ley, la ley de la forma o de la armonía» ¹³.

«Amad al arte por el mismo y entonces os será dado todo cuanto necesitéis (...). La filosofía puede enseñaros a soportar con serenidad los infortunios de nuestros vecinos, y la Ciencia, a disolver el sentido moral en una secreción de azúcar; pero el arte es el que hace de la vida de cada ciudadano un sacramento y no una especulación, el arte es lo que hace inmortal la vida de toda una raza» ¹⁴.

¹² Idem, pág. 58.

¹³ Oscar WILDE, «El Renacimiento del arte inglés», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 1032. Wilde pronunció esta conferencia por primera vez en el Chickering Hall de Nueva York el 9 de enero de 1882.

¹⁴ Idem, pág. 1045.

«la moralidad del arte consiste en el uso perfecto de un medio imperfecto. Ningún artista desea probar nada»¹⁵.

«un cuadro no es más que una superficie magníficamente coloreada, sin otra significación ni otro mensaje espiritual para nosotros que el de un exquisito fragmento de cristal veneciano o que un ladrillo azul del muro de Damasco. Es, ante todo, una cosa puramente decorativa»¹⁶.

Este tipo de crítica de Wilde descubre no sólo un fuerte interés formal por la belleza, sino también, y sobre todo, hasta qué extremo, él y los demás representantes de la nueva estética, se habían alejado de las teorías de John Ruskin. El arte no tiene por qué ser moral y el artista no ha de ser forzosamente irreprochable en su ética para poder crear obras hermosas. De hecho, en su ensayo *Pen, Pencil and Poison*, en defensa de Wainwright (1794-1852), Wilde intenta revalorizar el arte de este crítico, pintor y envenenador, aduciendo que su vida no afecta obligatoriamente a la calidad de su obra, sino más bien al contrario, que su interés por el arte es lo que le obliga a buscar nuevas experiencias en la vida. Y durante todo el ensayo busca la prueba de que una vida entregada a los estímulos sensuales, a las impresiones y a los sentimientos, a lo nuevo y extraordinario, una vida abierta en todas direcciones y vivida arrebatadamente, como la que había precocado Pater, lleva necesariamente al juego con el mal, con lo prohibido. En *El retrato de Dorian Gray*, Wilde ya se atreve a llegar a esta consecuencia expresamente. La vida de Dorian, guiada por Lord Henry, es un continuo escaqueo por los senderos de lo que la sociedad victoriana consideraba pecados, y el bello retrato que pintó Basil Hallward, la obra de arte, es la que soportará el peso de su fealdad. Porque Dorian, sabiendo que «la belleza es la única cosa a la que el tiempo no puede ocasionar daño alguno (...)» y «que lo que es bello constituye un gozo en toda estación y una posesión para toda la eternidad»¹⁷, coloca siempre los valores estéticos por encima de los éticos. Al expresar el deseo de permanecer siempre joven y que sea el retrato el que envejezca, de que su propia belleza no quede mancillada nunca y que la faz del lienzo soporte el peso de sus pasiones y de sus pecados, está demostrando no solamente que le da el mismo miedo la

¹⁵ Oscar WILDE, «El retrato de Dorian Gray», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 90.

¹⁶ Oscar WILDE, «A los estudiantes de Arte», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 1066. Esta conferencia fue pronunciada ante los estudiantes de Arte de la real Academia, en su Club de Golden Square, Westminster, el 28 de junio de 1883.

¹⁷ OSCAR WILDE, «El Renacimiento inglés del Arte», obra citada, pág. 1045.

vejez que la maldad, sino también, que no le importa, no le asusta, el pecado por sí mismo sino únicamente por su fealdad. A través del argumento del relato, y sin que halla una mención expresa de los errores de Dorian, sino simplemente una evocación que deja a la imaginación del lector todo lo demás, el retrato sufre varios pequeños cambios entre los que destacan el primero, cuando se suicida desengañada Sibila Vane, y el último, ocasionado por el asesinato de Basil Hallward en manos del muchacho.

Porque, aunque Wilde mismo no tenía maldad, el mal, o más bien lo que la sociedad consideraba pecaminoso y, por ello, malo, le atraía tanto como la belleza. Para él, Belleza y Maldad aparecían frecuentemente relacionados. Ya en «El Renacimiento inglés del arte» habla de «un vestido de púrpura tejido por un esclavo y arrojado sobre el cuerpo blanquizco de un rey leproso para ocultar y adornar el pecado de su lujuria»¹⁸, y en *El retrato de Dorian Gray* será un hermoso manto veneciano del siglo XVII el que cubrirá las huellas del tiempo y del pecado. Y este juego con el mal tiene que verse sobre el fondo del «ennui», la dolencia de la época, que Pater definió como «desasosiego, ansia y nostalgia inagotables», como «lamentación infinita cuyos ecos resuenan en toda la literatura moderna», porque mientras el «ennui», considerado por Wilde como enemigo de la vida contemporánea, era una reacción pasiva, la elaboración del mal, el interés por las pasiones pecaminosas, significaba, en cambio, una reacción activa contra una sociedad anquilosada en sus formas de vida.

Durante toda la novela la mala vida de Dorian ha ocupado el lugar del arte, e incluso ha estado a punto de destruirlo. Pero, lejos ya de sus ideas de Oxford, cuando pensaba que «nos cansamos del arte pero no de la naturaleza, a pesar de toda nuestra formación estética»¹⁹, Wilde cree ahora, y ya lo creará siempre, que el Arte es superior a la Vida y a la Naturaleza gracias a la imaginación creadora del hombre capaz de llevar a cabo obras mejores que las que Naturaleza y Vida ofrecen. Su famosa frase, «La naturaleza imita al arte», tiene su mejor reflejo tanto en un retrato al óleo de Dorian que, antes de que el muchacho venda su alma, es mejor que él porque no puede afearse o envejecer, como en una puesta de sol de Turner que rara vez consigue la Naturaleza imperfecta.

¹⁸ WILDE, obra citada, pág. 1049.

¹⁹ FUNKE, obra citada, pág. 35.

Al final, Dorian, no pudiendo soportar la acusación constante de su maldad a través de la pintura, y después de haber asesinado al artista, su creador, rasga el lienzo, su alma, y muere. Al caer el muchacho, la pintura recupera su belleza original y el cuerpo muerto de Dorian asume el peso de su propia vida. Una vez más, definitivamente, y ésta es la base de toda la teoría estética de Wilde, el Arte y la Belleza quedan muy por encima de la Vida.