

EL RETRATO DE DORIAN GRAY:

UN MUSEO DE ACIERTOS *

Dominique Fernandez

¿Acaso pensó Oscar Wilde en subir la escalinata y visitar la galería de cuadros que el Palacio Corsini encierra en Roma, no lejos del Tíber a la entrada del Trastévere, frente a la Farnesina? Fue a admirar el gran Velásquez del papa Pamphili en el Palacio Doria, cerca del Colegio Romano: “El más bello retrato del mundo: allí está el hombre entero.” Es muy raro esta clase de anotaciones en su pluma. Impresiona corroborar que este gran adorador de lo bello, por decirlo de alguna manera, nunca habló de la pintura clásica en sus escritos: ¿se interesó alguna vez en pintores fuera de los de su época, Monticelli, Burne-Jones, Whistler, Aubrey Beardsley, algunos de los cuales fueron sus amigos personales? Al parecer, la gran pintura italiana le fue extraña, aunque a menudo haya viajado a la península. Este es uno de los numerosos enigmas del caso Oscar Wilde. O más bien este es uno de los criterios que nos permiten afirmar que Oscar Wilde más que un amante de la belleza fue un esteta. ¿Por qué un esteta? Porque no le gustaban más que los cuadros de su época que se caracterizan justamente por el gusto por Bizancio, por la rareza preciosista, por la descomposición sofisticada (los prerrafaelistas, Gustave Moreau). Para él un pintor tenía mucho más valor por-

* Traducción de Antonio Marquet.

que pertenecían ambos al mismo mundo, frecuentaban los mismos salones, estaban inscritos en el mismo círculo, compartían la misma vida brillante. En Italia ¿qué provecho personal y mundano se podía sacar de frecuentar a artistas muertos hacía trescientos o cuatrocientos años, con los cuales uno no podía intercambiar un puro o comentar los últimos rumores de la Alta Sociedad? El silencio de Oscar Wilde sobre las obras maestras que pudo ver en el curso de sus viajes por Francia, en Italia o en Grecia es muy elocuente de su incapacidad para apreciar un cuadro, una arquitectura, un paisaje por sí mismo.

De tal manera, no subió los escalones del Palacio Corsini en donde le hubiera intrigado un cuadro de Caravaggio, el célebre *Narciso*. Contrariamente a la tradición iconográfica, Caravaggio no pintó a un efebo desnudo, sino a un sólido joven totalmente vestido, con telas de Damasco, suntuosas, que hubieran agrada-do al dandy del Café Royal. No existen cuerpos desnudos en las novelas de Oscar Wilde. Uno imagina a Dorian Gray, Basil Hallward, lord Henry encorbatados, encorsetados. Incluso cuando Dorian se entrega a los más osados excesos, parece guardar su cuello cerrado y sus guantes sin arruga. Tal es el precio que se debía pagar al puritanismo de la época victoriana. Ese himno al placer y a la libertad individual que pretendió ser *El Retrato de Dorian Gray* ignora completamente la primera liberación, que es la del cuerpo. El Narciso del Palacio Corsini tampoco es un relámpago de emancipación. Ambos nada tienen en común con ese joven argelino que dejó caer sobre la arena su albornoz y apareció ante los ojos asombrados de André Gide en el esplendor de su grácil cuerpo. Pero el detalle que le hubiera asombrado más a Oscar Wilde, es la forma del rostro reflejada en el agua: un reflejo que parece idéntico a la forma reflejada, salvo que en lugar de la vida se diría que es una imagen de la muerte.

¿El inclinarse sobre el agua para mirarse, acaso no es detener la vida, suspender el movimiento, congelar los rasgos, en una palabra, iniciarse a la muerte? Es sabido que Oscar Wilde tenía otra idea del reflejo, del espejo: “no hay que mirar ni a las cosas ni a las personas. Sólo hay que ver los espejos. Pues los espejos tan sólo nos muestran máscaras.” Allí donde Wilde veía una máscara, Caravaggio contemplaba la muerte. ¿Son tan diferentes ambas visiones? ¿Acaso no es *Dorian Gray* una variación sobre la incompatibilidad del arte y la vida, y el instrumento de esa revelación no es un retrato, es decir un doble, un reflejo, un espejo?

*

Dorian vivirá a fondo todos los placeres, todos los “vicios” (como se decía todavía en su época), conservando su rostro de veinte años; será el autorretrato que se mandó a hacer el que envejecerá en lugar suyo. Este es el hallazgo que le aseguró a la novela de Wilde una fama que nunca ha sido desmentida. Pero si la idea es en efecto original (aunque el Balzac de la *Piel de zapa*, el Edgar Poe del *Retrato oval*, o el Stevenson de *El extraño caso del Dr. Jekyll* pudieron servir como inspiradores) la novela aparece sin embargo como el delta en el que desembocaron los cincuenta últimos años de la historia de la literatura y del arte en Europa. La novela aparece en 1891: para reaccionar al desarrollo industrial, a la fealdad creciente de las ciudades, a la proliferación de los suburbios; desde mediados de siglo, los escritores y los artistas paulatinamente se aislaron del mundo exterior y se parapetaron en un universo muy suyo, adonde no pudieran alcanzarlos el horror de la vida moderna y la vulgari-

dad de las masas. A la fórmula de Stendhal: “La novela es un espejo que se pasea por los caminos”, eco de una época feliz en el que escritor se encontraba en armonía con la sociedad, le sucede la torre de marfil de Flaubert. El refugio de Croisset, la lucha heroica contra las palabras, es el ejemplo que se seguirá ahora: la obsesión formalista, el culto del arte por el arte, el desprecio por las masas alimentarán a la literatura moderna. El arte ya no es un reflejo del mundo, sino un refugio contra el mundo. A fines de siglo, sólo algunos novelistas dotados de una fuerza excepcional, como Zola, siguen siendo los cronistas de su tiempo. Pero justamente Zola se encuentra entre los escritores que execra Oscar Wilde, de la misma manera que detesta a Dickens. Wilde se inscribe en la línea genealógica de Flaubert llevando hasta el paroxismo el rechazo a la vida. Desde su más famoso aforismo, “la naturaleza imita al arte”, hasta su más célebre ocurrencia, “¿el acontecimiento más doloroso de mi vida? la muerte de Lucien de Rubempré”, toda su filosofía exalta una orgullosa aversión por todo lo que no está depurado por la alquimia de un estilo. La crueldad que cuesta la vida a Sibyl Vane, la actriz amada por Dorian mientras permanece confinada en su papel de actriz, y a la que rechaza con horror desde el momento en que, en lugar de simular la pasión, ella la vive sin más, es típico de ese esteticismo exacerbado. Si Wilde hubiera podido, su torre no hubiera sido de marfil sino de lapizlázuli, de esmeralda, de jade. Algo muy raro y muy precioso, para mantener alejado el estrépito, los malos olores y las trivialidades de Londres. Gracias a su retrato, Dorian vivirá, pero escapándose de los embates de la vida: su juventud eterna es el símbolo de la nueva quimera del artista. Sin embargo, cualquier lector de la novela objetará que Dorian, lejos de permanecer alejado del ruido y de las miasmas de la metrópoli, se sumerge con delicia en los sitios

con menor reputación. “Alguien pretendía haberlo visto peleando con marinos extranjeros en un sitio perdido de Whitechapel; se decía que frecuentaba a los ladrones y a los carteristas, y que se había iniciado en los misterios de su profesión.” El libro causó escándalo en 1891; pero en la actualidad es preciso decir que esas alusiones parecen de una timidez casi cobarde. El equívoco elegante del marino, cantado posteriormente por Cocteau en *Le Livre blanc*, exaltado por Genet (pero para permanecer en las fronteras del siglo XIX, ¿el admirable *Billy Budd* de Melville acaso no apareció el mismo año que *Dorian Gray*?), tan sólo aparece discretamente una vez. Sabido es que el mismo autor, a medida que envejecía, se complacía en envilecerse cada vez más: vendedores de periódicos a los que interpellaba en la calle, telegrafistas a los que invitaba a su casa, chicos del puerto a los que seguía en las calles de Nápoles. Según un mecanismo psicológico ampliamente conocido, aquellos homosexuales que se sienten culpables, buscan sus placeres en un medio social inferior con el fin de castigarse por su “perversión”, frecuentando a gente a la que juzgan indignos de ellos. Para amar a un igual, es preciso ser verdaderamente libre. La Inglaterra victoriana obligó a más de un escritor a disociar entre una vida oficial brillante y llena de fiestas y una vida erótica clandestina. *El Retrato de Dorian Gray* hubiera podido ser una variación sobre este tema, si Wilde no hubiera ocultado el lado oscuro de la existencia de su héroe, para privilegiar a la vitrina en la que se pasea rodeado de pieles y joyas.

Otro tema de sorpresa, es que esta novela, consagrada por entero a la Belleza y que por consiguiente, como *El banquete de Platón* o *Les Filles du feu* de Nerval, debería estar fuera del tiempo, en una esfera incorruptible, se encuentra terriblemente anclada a su fecha de composición. En primer lugar hay una at-

mósfera muy inglesa, esas mansiones elegantes en las que los criados llevan al visitante el té en tazas de la más fina porcelana, esos parques en los que el fuerte aroma de las lilas se disputa con el más delicado aroma de los abetos encendidos, esos salones con los pesados cortinajes de tusor, y sobre todo esas conversaciones interminables y esas brillantes paradojas que no han perdido del todo su insolente vivacidad. Por otro lado está el hecho de que Oscar Wilde cometió muchos pillajes con la literatura de su tiempo. Las experiencias hedonistas de Dorian, su devoción refinada por las pieles, los perfumes, las piedras preciosas, las músicas exóticas, todo ese ritual cultural viene directamente de *A rebours* de Huysmans, ese “libro envenenado con la cubierta amarilla” que lord Henry recomienda a su amigo. Philippe Jullian, en su biografía de Oscar Wilde, señaló otras influencias francesas: las escenografías deben mucho al *Crepúsculo de los dioses* de Elémir Bourges, el gusto por los bibelots a Jean Lorrain. Gyp y Rachilde también prestaron sus estrategias a Wilde: la primera, la fórmula de la novela dialogada; la segunda la fórmula del discurso perverso. *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, también es una fuente de la novela (y Wilde no se conformó con inspirarse; a menudo plagia: lo cual ha llevado a decir al gran crítico italiano Mario Praz, en su obra clásica sobre el movimiento decadente en Europa a fines del siglo XIX (*La carne, la muerte y el diablo*), que “la obra, aunque fue escrita en inglés, en realidad se inserta en la tradición francesa, en la que hay que considerarla como un curioso reflejo exótico”.

Lejos de ser un templo a la gloria de la Belleza, *El Retrato de Dorian Gray* nos parece como una especie de museo de fin de siglo, en el que se resume el mal gusto de una época que fue llevada hacia el kitsch por su aversión hacia la fealdad del nue-

vo mundo industrial. Pero ante todo, evidentemente, este libro refleja el mundo interior de Oscar Wilde, su propio museo, en el que uno encuentra las más exquisitas vasijas, más joyeros ciselados, los más graciosos perendengues, más que cuadros importantes. El retrato de Graham Robertson de Sargent, que sería el modelo del “retrato” de Dorian del pintor Basil Hallward y que puede verse en la Tate Gallery, representa a un joven bello, pero justamente quizá demasiado bello, demasiado relamido: un objeto ornamental, más que un ser humano. A todo lo largo del libro, se tiene la impresión de que Wilde se pasea en medio de objetos ornamentales más que de seres humanos. Lo cual inspiró a Mario Praz ese juicio severo: “en medio de una escena que pretende ser horrorosa, Wilde es capaz de deslizar un cigarro de opio, un par de guantes amarillo limón, una caja de cerillos laqueada, una bandeja de plata Luis XV, o una lámpara sarracena incrustada con turquesas, y todo el edificio se viene abajo, revelando que el verdadero interés del autor reside en lo decorativo”.

*

Juicio demasiado severo pues ¿una novela puramente “mundana” hubiera preservado tan intacto su poder de seducción? Lo que primero es irritante y luego fascinante en este libro, es que Wilde coloca en primer plano sus defectos, con la misma voluntad provocativa como lo hizo en su propia vida. De la misma manera que él hubiera podido abandonar Inglaterra entre el primero y el segundo proceso, y que se expuso por sí mismo a la condena y al martirio, así hubiera podido disimular sus fuentes, desvanecer el oropel de las descripciones, borrar el tono chic que echa a perder muchas páginas con una afectación que ahora

está fuera de moda. Y sobre todo, hubiera podido poner mejor en valor lo que constituye la fuerza durable de la obra, colocarse diez años antes que Gide como el mensajero de la nueva moral. La prédica de Lord Henry a Dorian pertenece ya al Inmoralista. “Desarrollarse a sí mismo: tal es el objetivo de la vida. Estamos aquí abajo para lograr nuestra plenitud. Actualmente uno tiene miedo de sí mismo. No existe nadie que no haya olvidado el deber primordial, el deber que obliga con uno sí mismo.” Y más adelante: “creo que si un solo hombre se atreviera a vivir su vida con plenitud, si se atreviera a manifestar todos sus sentimientos, a expresar todos sus pensamientos, a realizar todos sus sueños, el mundo recibiría con ello tal renovación de alegría que nos olvidaríamos de todas las locuras de la Edad Media para retornar al ideal heleno. Pero el más osado de nosotros tiene miedo de su yo. La salvaje costumbre de la mutilación tiene su prolongación trágica en esta renuncia personal que le quita el encanto a nuestra vida.” Líneas magníficas que no han perdido para nada su actualidad (dejando de lado el malentendido sobre la Edad Media y Grecia). Si Lord Henry regresara a la tierra, podría darse cuenta de que su anhelo casi no ha sido escuchado.

El mismo personaje dice también: “Hay algo particularmente mórbido en la simpatía de nuestra época hacia el dolor. Uno debería abrazar el brillo, la belleza, la ebriedad de la vida.” Si se piensa que no sólo en la época de Wilde sino desde el origen del mundo, el dolor es el tema dominante de la literatura y del arte, y que, mucho antes de Wagner (casualmente desollado de paso) y las armonías venenosas de *Tristán*, los grandes poetas y los grandes artistas han exaltado siempre el amor imposible, el fracaso, la muerte, no se encontrarán superfluas estas palabras que anuncian la gran reivindicación del siglo XX. Sin duda alguna,

Oscar Wilde, bajo sus maneras fútiles y ampulosas, era un escritor que tenía “algo que decir”. Por coquetería, por masoquismo, limitó su papel a divertir mientras que hubiera podido llenar la función de profeta. “Detrás de todo lo que es exquisito, se encuentra algo trágico.” ¡Advertencia al lector! Sin embargo, por un excesivo temor de faltar a la desenvoltura, a la impertinencia que son de rigor en el gran mundo, Oscar Wilde hizo de *Dorian Gray*, un libro netamente más exquisito que trágico.

*

Como se sabe es preciso buscar lo trágico en su vida. Y siempre se planteará la misma interrogante acerca de Wilde: ¿Sin en el drama del proceso, sin el trauma de la prisión que rompió su vida, su obra conservaría el mismo brillo? ¿Acaso su genio no consistió en transformar un simple escándalo en catástrofe ejemplar? He lo aquí transfigurado en héroe por toda la eternidad, he lo aquí, alrededor de ciento veinte años del asesinato de Winckelmann en Trieste, inmolado al amor que no se atrevía a decir su nombre. Después de él, será preciso esperar ochenta años para que lo escolte un digno sucesor, en la galería que a menudo es oscura de las víctimas y de los mártires de la homosexualidad. Curiosamente, es el asesinato de Pasolini en 1975 y el eco formidable que causó, lo que volvió a promover el interés por Wilde, gracias a las similitudes entre las dos tragedias. Se percibió que las sociedades en crisis, en busca de un chivo expiatorio, de buena gana lo encuentran en la misma categoría de marginales. Se vio también que la víctima elegida, sintiéndose perseguida por la prensa y la opinión pública, adopta un comportamiento autodestructor y corre por sí mismo hacia el

suplicio. Paralelo que es mucho más estremecedor en la medida en que la Inglaterra victoriana, llena de puritanismo de 1895, y la Italia permisiva y que aparentemente se portaba bien en 1975, no hay nada en común.

El peor error que se puede cometer en la biografía de Wilde sería recurrir a los esquemas del psicoanálisis y pretender explicar el destino del escritor a través de sus complejos infantiles. Ciertamente, lady Wilde, la madre, tan llena de patriotismo como tocada por la literatura, mezcla de pasionaria irlandesa y de Madame de Récamier provinciana no le transmitió una imagen muy atractiva de la mujer. Ciertamente William, el padre, inclinado hacia el desenfreno y manchado por la infamante acusación de haber violado a una menor, involuntariamente alertó al niño sobre los peligros del otro sexo. Pero todo eso —ni siquiera la famosa indumentaria ridícula de niña que se le infligió apenas nació— no hubiera sido suficiente para determinar sus inclinaciones, si el gusto innato en primer lugar, y posteriormente la elección estética no hubieran sido predominantes. Nació insumiso, no menos por la preferencia que le concedió al cuerpo masculino como por un instinto de fronda, incluso si la presión de su medio lo obligó a dar un bandazo hacia el matrimonio; y cuando adoptó más activamente la herejía sexual, se ligó a él no solamente en busca de su placer físico, sino porque esa adhesión, poderosamente simbólica era la mejor manera de oponerse, en todos los terrenos, a la sociedad de su tiempo.

El secreto de la fascinación que él ejerce procede, en mi opinión, de la violencia del contraste entre el esplendor de los salones de sus principios y la lúgubre caída de su final. La gira de conferencias que hizo a los Estados Unidos, a los veintiocho años, sigue siendo una obra maestra de descaro. Pantalones cortos a la francesa, escarpines de charol, fístel de diamante en la

corbata blanca, girasol en la solapa, se exhibía con los más ex-
céntricos ropajes con el riesgo de causar un shock en su inge-
nuo público. En la costa oeste, los zafios mineros del oro a los
que describía los sortilegios de la pintura impresionista, por
ejemplo un cielo verde o sombras rojas, saltaron de sus asientos
jurando que tales colores no existían. ¡Los más jóvenes sacaron
sus pistolas! En Londres, después, y en París, Wilde adquirió
rápidamente la fama de dandy y de esteta que aún conserva.
Pero aquellos que quisieran desembarazarse de él acusándolo de
“decadencia” sólo tienen que leer la novela de su discípulo John
Gray, *Park* (traducción francesa en las ediciones Lieu commun,
1987). Obra esotérica, alambicada y confusa, que muestra, por
contraste, hasta qué punto el autor de *El Retrato de Dorian
Gray* (se supone que John prestó su patronímico a Dorian) sabía
dibujar con un trazo claro sus personajes y llevar su historia con
la limpidez de un clásico.

El ocaso, la degradación llegaron, pero mucho más tarde,
después de su estancia en prisión. No se puede seguir sin angus-
tia el relato de sus últimos años, de esa errancia cercana a la
mendicidad, que lo llevó a Italia y a Francia, arruinado en su
salud y en su patrimonio, rechazado por sus compatriotas, man-
tenido a distancia por sus antiguos admiradores. En Capri, una
noche, en compañía de Alfred Douglas, ni siquiera pudo cenar.
En todos los restaurantes en donde se presentaron ambos ami-
gos, los clientes ingleses exigieron al Maitre D'hotel que sacara
a la pareja que ahora resultaba escandalosa más que nunca. Pos-
teriormente en París, el mismo Gide se sintió “un poco incómo-
do”, lo confesó, al toparse en los boulevares con el proscrito,
“en un sitio en el que podía pasar tanta gente”, el affaire Drey-
fus en ese momento causaba el mayor escándalo, y Wilde pudo
darse cuenta que de ambos lados de la Mancha era necesaria

una víctima expiatoria. El se aplicó a desempeñar este papel con una diligencia suicida. Una vez más, uno no puede evitar la comparación con el poeta y cineasta italiano. Paseando en los boulevares parisinos su pesada silueta decrepita, empleando sus últimas fuerzas y sus últimos centavos en la peligrosa caza de *ragazzi* nocturnos, Oscar Wilde, a los cuarenta y seis años, no murió de muerte violenta, sino que se dejó destruir por la enfermedad, la miseria y la desesperación.

*

Por fuerte que sea la tentación de justificar los aspectos que nos parecen un poco débiles de *Dorian Gray*, debemos evitar leer este libro, que a pesar de todo es ligero, a la luz sangrienta del desastre final. ¿Entonces qué queda de la novela en sí? Una comedia brillante, en el estilo de las piezas de Wilde, un cuento fantástico, una variación psicológica sobre el tema del Narciso destinado a la muerte, un himno a la juventud que sigue siendo conmovedor.

Más conmovedor que la película realizada por Albert Lewin en 1945, con George Sanders y Donan Reed (1945); La época aún no estaba madura para una adaptación más audaz. La película no es otra cosa que una reconstitución arqueológica de la novela, más timorata aún, si ello es posible, que la novela misma. A un espectador poco advertido, le sería imposible sospechar la clase de desenfreno al que se libra el héroe. Ni siquiera la sombra de un marino pasa en la pantalla. Después de cincuenta años, Inglaterra casi no había cambiado. El cineasta tuvo que desvanecer todo aquello que el paso de la palabra a la imagen hubiera sacado de los limbos de la alusión y puesto en evi-

dencia bajo el brillo de los proyectores. Los súbditos de Jorge VI no estaban mejor preparados para tolerar la apología de la disidencia sexual que los de su tatarabuela Victoria. Tal es el interés principal de esta película, que nos muestra de qué manera no fueron suficientes dos guerras mundiales para liberarse de la sujeción de las costumbres. Ello nos recuerda que el cine, mantenido con una reserva suplementaria por el creciente poder del espectáculo, no podía proponer más que un equivalente debilitado de un libro que seguía siendo inquietante.

A pesar de sus defectos, o quizá a causa de sus defectos, el libro sigue incomodando. Índice que hace a las obras del espíritu inmortales. Nos irrita a menudo, y sin embargo nos quita el aliento. Incluso el estilo no nos parece que siempre sea afortunado, ni suficientemente aligerado de las afectaciones inútiles. ¡Hubiera sido tan fácil para Wilde arrullarnos con los sortilegios de su prosa! Pero no, eligió desconcertarnos, renunció a las facilidades del *bel canto* entretejidas en notas uniformemente aereadas, su pluma se recarga y rechina, y tanto mejor, puesto que nosotros nos sobresaltamos y, en lugar de leer la novela como se bebe un filtro, tomamos el tiempo de detenernos en cada página, de reflexionar sobre las paradojas y las sorpresas que abundan en él.

“Para destruir a un ser, sólo hay que reformarlo.” Si Wilde quiso en su novela, llevarnos al museo de lo kitsch, semejante frase (y de esta clase hay toda una legión) bastaría para obligarnos a invertir la fórmula y concluir que *El retrato de Dorian Gray* es efectivamente un museo, por su atmósfera cerrada y su arte almidonado, pero un museo de aciertos.