

Antihelenismo y anticlasicismo en la obra de Oscar Wilde. El polo opuesto de una mente paradójica¹

Pau Gilabert Barberà²
Universitat de Barcelona

A Jill Krayer, Charles Hope y François Quiviger

En esta ocasión, el PARSA³ se ha reunido en Barcelona para reflexionar sobre “Clasicismo y anticlasicismo como necesidades intelectuales”. El objetivo de este trabajo es, pues, muy claro y responde al escaso entusiasmo con que, excepto honrosas excepciones, los estudiosos del mundo clásico, liberándose de un tiránico sentido de la fidelidad, han sabido convertir el Clasicismo – *stricto sensu* en este caso- en la diana de sus críticas⁴. Oscar Wilde tuvo un conocimiento óptimo de la Literatura y el Mundo Clásico en general como resultado de su formación universitaria en el Magdalen College de Oxford⁵ -segunda mitad del siglo XIX-, y de él se recuerda siempre, a propósito de la clásica y secular oposición inglesa Medievalismo / Clasicismo, su apuesta decidida por Grecia y su legado: “Todo lo que, de hecho, es moderno en nuestra vida, lo debemos a los griegos; todo lo que es anacrónico al medievalismo” (CA I, 149)⁶ (“*Whatever, in fact, is modern in our life we owe to the Greeks. Whatever is an anachronism is due to mediaevalism*” -CA I, CW 1117)⁷. Por otro lado, las magníficas monografías de F. M. Turner y R. Jenkyns, tituladas respectivamente: *The Greek Heritage in Victorian Britain*⁸ y *The Victorians and Ancient Greece*⁹ –a las cuales, dado el talante muchas veces platónico de Wilde, habría que añadir la de Patricia Cruzalegui: *La experiencia platónica en la Inglaterra decimonónica*¹⁰-,

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a una beca de investigación para estancias fuera de Cataluña –British Library y Warburg Institute de Londres, agosto 2004-, concedida per la “Agència de Gestió d’Ajuts Universitaris i de Recerca” (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya. Fue publicado en inglés en *Itaca. Quaderns de Cultura Clàssica* 21, 2005, 229-270.

² Profesor Titular del Departamento de Filología Griega de la *Universitat de Barcelona*. *Gran Via de Les Corts Catalanes* 585, 08007 Barcelona. Teléfono: 934035996; fax: 934039092; correo electrónico: pgilabert@ub.edu; página web personal: www.paugilabertbarbera.com

³ Pôle Alpin de Recherches sur les Sociétés Anciennes.

⁴ El caso emblemático sería, por ejemplo, la oposición radical de F. Nietzsche al “racionalismo” Socrático y euripídeo –véase, por ejemplo, *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche. Curiosamente, Nietzsche y Wilde mueren ambos en el mismo año (1900) y ambos proponen una revisión de los valores consolidados.

⁵ Véase, por ejemplo: Ellmann, R. *Oscar Wilde*. Barcelona: Edhasa, 1990, o Raby, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: C. U. P., 2003 (5a edición), capítulo I, “Biography...”, a cargo de Merlin Holland, pp. 3-18. Sobre su biografía, véase igualmente: Schroeder, H. *Additions and Corrections to Richard Ellmann’s Oscar Wilde*. Braunschweig: The Author, 1989; Holland, M. *The Wilde Album*. London: Fourth State, 1997; Morley, S. *Oscar Wilde*. London: Pavilion, 1997; Calloway, S. *The Exquisite Life of Oscar Wilde*. London: Orion Media, 1997 y Coakley, D. *Oscar Wilde: The Importance of Being Irish*. Dublin: Town House, 1994.

⁶ Las traducciones son mías. Usaré las siglas siguientes: CW = *Complete Works of Oscar Wilde* (Introduced by Merlin Holland). Glasgow: Harper Collins Publishers (fifth edition), 2003; CA = *The Critic as Artist*; TM = *The Truth of Masks*; DL = *The Decay of Lying*; SMUS = *The Soul of Man Under Socialism*; DG = *The Picture of Dorian Gray*; DP = *De Profundis*; SL = *Selected Letters*; P = *Poems*; S = *Salome*; LWF = *Lady Windermere’s Fan*; WH = *The Portrait of Mr. W. H.*

⁷ A menos que indique lo contrario, los textos en inglés corresponden a: *Oscar Wilde. Complete Works* y la numeración entre paréntesis se refiere a esta edición.

⁸ New Haven & London: Yale University Press, 1981.

⁹ Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980.

¹⁰ Oviedo: Septem Ediciones, 2002.

explican magistralmente hasta qué punto fue intensa y apasionada la relación de toda una época con el espíritu de los griegos antiguos¹¹. Y, en tercer lugar, sería absurdo no mencionar ahora aquella “amistad griega” del escritor irlandés con Lord Alfred Douglas, su amado o *erómenos*, amistad que le llevaría finalmente a la prisión, y uno de cuyos resultados fue aquella famosa epístola, *De profundis*, donde tanto lamentó no haber sabido comportarse como un verdadero amante o *erastés* griego. Podría preguntárseme, pues, si no habré decidido entregarme caprichosamente a la búsqueda de un antihelenismo que, en el caso de O. Wilde, no sólo parece improbable sino de todo punto imposible. Y, sin embargo, mi análisis debería poder demostrar que él poseía y se servía en todo momento de una poderosa “arma” intelectual, la paradoja, con cuya estricta aplicación –y tal como la concibió– tenía que llegar forzosamente al antihelenismo¹², aunque a menudo los sentimientos personales se impusieron a los dictados de una mente lúcida¹³.

¿Es posible llegar a una definición clara de “paradoja” en la obra de O. Wilde?¹⁴ Como que no aspiro a descubrir su unívoca “esencia”¹⁵, ciertamente intentaré dar con una definición

¹¹ Véase también: Raby, P. (ed). *Op cit*, capítulo 2, “Wilde and the Victorians”, a cargo de Regenia Gagnier, pp. 18-34.

¹² Me interesa señalar que mi estudio se centra en el antihelenismo o anticlasicismo desde un punto de vista filosófico e ideológico. En lo tocante al anticlasicismo literario de Wilde, un tema que exige, a mi entender, un tratamiento también monográfico, véase, por ejemplo: Watson, E. “Wilde’s Iconoclastic Classicism: *The Critic as Artist*”. *English Literature in Transition* 27, 3 (1984) 225-235.

¹³ De todos modos, las valoraciones de Wilde como intelectual son diversas y a menudo contrapuestas. Véase, por ejemplo: Zeender, M. N. “Oscar Wilde: le jeu du paradoxe”. *Cycnos*, 10, 2 (1993) 53-63. Para ella, las paradojas de Wilde son: “écrans de fumée qui masquent sa personnalité véritable... ce n’est guère un hasard s’il avoue avoir un goût tout particulier pour la comédie... il trouve un bon moyen d’échapper à l’ennuyeuse réalité quotidienne, pour ne pas dire à la vie même” (54); “... le jeu intellectuel du paradoxe peut paraître choquant sur le plan de la morale. Mais après tout, qu’importent la moral et la justice quand on ne vit que pour la beauté?” (60). En cambio, Catsiapis, H. “Ironie et paradoxes dans les comédies d’Oscar Wilde”. *Thalia* I, 2 (1978) 35-53, considera que, aunque las comedias pueden parecer la parte más frívola de su obra, hay que considerarlas como una forma dramática original que revela una actitud filosófica en relación a la naturaleza trágica y absurda de la vida. O Schiff, H. “Nature and Art in Oscar Wilde’s *The Decay of Lying*”. *Essays and Studies* (1965) 83-102: “It is this deeply ingrained dialectical habit of mind, rather than the intellectual irresponsibility of which he is often accused and which his playfulness of tone suggests, which accounts for his greatest power as a stylist. Ideas for Wilde are neither sacred nor absolute; they are to be explored and appreciated and adhered to only so long as they are conducive to illumination and intellectual delight” (101). Y Borges, por su parte: “Wilde era un hombre profundo que quería parecer superficial, y esta superficialidad impostada nos ha hecho pasar por alto demasiado a menudo la envergadura de un sistema estético y vital de altos vuelos” (citado por Joan Larios en *O. Wilde. El Retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998, p. 9).

¹⁴ Véase al respecto, por ejemplo –además de los artículos citados en la nota anterior: Breuer, R. “Paradox in Oscar Wilde”. *Journal of Irish Literature*, 23, 2 (1993): 242 (enmarca la paradoja de Wilde en la tradición irlandesa: George Bernard Shaw; William Butler Yeats; Samuel Beckett and Jonathan Swift); Beckson, K. (ed.). *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1970 (sobre las paradojas retóricas de Wilde); Quadri, M. “Oscar Wilde: Il senso del Paradosso”. *Il lettore di provincia* 70 (1987) 75-86 (la paradoja como provocación contra la cultura victoriana); Comorovsky, C. “Paradoxical microstructures in the Drama of Oscar Wilde and Jean Giradoux”. *Synthesis* (Rumanía) (1975) 154-171 (aspectos lingüísticos de la paradoja en Wilde); Horan, P. M. “Wilde and Joyce: The Importance of Being Paradoxical”. *Wilde about Wilde. Newsletter*. 13 (1992) 6-8 (una muy breve introducción), o Mazuchelli, M. “I paradossi di Oscar Wilde”. *Realta Nuova* 35 (1970) 704-10 (una recopilación de las paradojas más conocidas de Wilde).

¹⁵ Muchas son, en efecto, las perspectivas desde las cuales se ha estudiado la paradoja. Véase, por ejemplo, entre otros: A) La paradoja en la Literatura y la Lingüística y como mecanismo de equilibrio:

aceptable y sobre todo útil para mi propósito, pero, en cualquier caso, son los textos los que nos hablan de ella y a los textos me remitiré y someteré de buen grado. La más conocida de las paradojas de Wilde, “la Vida imita al Arte” (*The Decay of Lying*), podría ser sin duda un buen punto de partida¹⁶:

. (Cyril): ‘¿... Pero no querrás decir que de verdad crees que la Vida imita al Arte, que la Vida es de hecho el espejo, y el Arte la realidad?’. (Vivian): ‘Pues claro. Aunque parezca una paradoja –y las paradojas son siempre peligrosas-, que la Vida imita al arte no es menos verdad que el Arte imita a la vida... Un gran artista inventa un tipo, y la Vida intenta copiarlo, reproducirlo en una forma popular... Los griegos, con su rápido instinto artístico, lo entendieron, y colocaban en la habitación de la novia la estatua de Hermes o Apolo para que pudiese dar a luz niños tan bellos como las obras de arte que ella veía en el éxtasis o en el dolor. Sabían que la Vida obtiene del arte no sólo espiritualidad, profundidad de pensamiento o sentimiento, agitación o paz anímicas, sino que también puede modelarse según los parámetros y colores del arte, y puede reproducir la dignidad de Fidias tanto como la gracia de Praxíteles... Para crear belleza es necesario el Arte, y los verdaderos discípulos del gran artista... son... aquellos que devienen como sus obras de arte... La Naturaleza no es una gran madre que nos haya engendrado. Es creación nuestra. Está en nuestro pensamiento, que se anima y cobra vida. Las cosas son porque las vemos, y qué vemos y cómo lo vemos depende de las Artes que nos han influenciado. Mirar algo es muy diferente de verlo... Puede ser que haya habido niebla en Londres durante siglos... Pero nadie la vio... No existió hasta que el Arte la inventó’ (DL) ((Cyril): ‘*But you don’t mean to say that you seriously believe that Life imitates Art, that Life in fact is the mirror, and Art the reality?*’. (Vivian): ‘*Certainly I do. Paradox though it may seem—and paradoxes are always dangerous things—it is none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life... A great artist invents a type, and Life tries to copy it, to reproduce it in a popular form... The Greeks, with their quick artistic instinct, understood this, and set in the bride’s chamber the statue of Hermes or of Apollo, that she might bear children as lovely as the works of art that she looked at in her rapture or her pain. They knew that Life gains from art not merely spirituality, depth of thought and feeling, soul-turmoil or soul-peace, but that she can form herself on the very lines and colours of art, and can reproduce the dignity of Pheidias as well as the grace of Praxiteles... For this, Art is required, and the true disciples... are... those who become like his works of art... Nature is no great mother who has borne us. She is our creation¹⁷. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing... There may have been fogs for centuries in London... But no one saw them... They did not exist till Art had invented them’ -DL, CW 1086).*

La paradoja es en verdad peligrosa y, si se tiene en cuenta el tema de mi contribución, es evidente que no sólo para la mentalidad victoriana, sino también para Platón. Ambos deberán “soportar” que se les diga que todo es susceptible de ser invertido, casi como si se tratara de una *katastrophé* griega. El radical rechazo platónico del arte, cuyo único mérito es alejarnos de la

Landheer, R. et Smith, P. J. (eds.). *Le paradoxe en Linguistique et en Littérature*. Genève: Droz, 1966, Landheer, R.: “Le paradoxe: un mecanisme de bascule”, 91-116; Balat, M. et Deledalle-Rhodes (eds.). *Signs of Humanity. L’homme et les signes*. Berlin, 1992; Landheer, R. “Le paradoxe en la tension d’une contradiction apparente”, vol. I, 473-80 y Rifaterre, M. “Paradoxe et préssupposition”, 149-71; B) Sobre las relaciones entre la paradoja lógica y la paradoja literaria: Kainz, H. P. *Paradox, Dialectic and System*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988; Champlin, T. S. *Reflexive Paradoxes*. New York: Routledge, 1988; C) Sobre la paradoja filosófica: Olin, D. *Paradox*. London: Cumen A, 2003 y Clark, M. *Paradoxes from A to Z*. New York: Routledge, 2002.

¹⁶ Sobre la visión wildeana del arte y sobre el artista, véase, por ejemplo: Brown, J. *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde’s Philosophy of Art*. Charlottesville, London: Univ. Press of Virginia, 1997 y Danson, L. *Wilde’s Intentions: The Artist in his Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

¹⁷ Al respecto, véase, por ejemplo: Schiff, H. “Nature and Art in Oscar Wilde’s *The Decay of Lying*”. *Op. cit.*, pp. 83-102.

Realidad suprema o Idea¹⁸, lo incapacita para transmitir “la espiritualidad y la profundidad de pensamiento” que Wilde, en cambio, le reconoce¹⁹. Pero Wilde, ¡a menudo tan platónico!, no lo es como quien profesa una religión, sino que, habituado a contradecir la opinión general (*parà dóxan*) no quiere ni sabe “condescender”. Si en Platón se pudiera hablar de “artista” en los términos en que Wilde lo hace, tan sólo lo sería –y por delegación- el filósofo, el único que llega a atisbar la Idea. Pero es la Idea, al fin y al cabo, quien ocupa la cima de la jerarquía, mientras que Wilde, el artista orgulloso de serlo, baja la Idea de su reino superior hasta situarla en el único lugar en donde le parece perceptible: la mente del creador de modelos a los que todo el resto acabará amoldándose, tal como su propia imagen fue en buena medida la encarnación del Esteticismo que también él ayudó a “idear”²⁰. El artista es justamente el más capacitado para entender este antiguo juego de copias y modelos, pero, como se verá a continuación, no sólo abre los ojos a la teoría platónica de las ideas, sino al sistema hegeliano –y heracliteo, claro está- de los contrarios que le permite “desenmascarar” a la Metafísica. El resultado lo hallamos en *The Truth of Masks* y es “peligrosísimo”, puesto que implica liberar a la Verdad del significado unívoco en que tantas veces el Pensamiento Occidental la ha querido “encarcelar”:

. ‘Una Verdad en arte es aquella cuya contraria es también verdad. Y, al igual que sólo en el ámbito de la crítica del arte, y por medio de ella, podemos captar la teoría platónica de las ideas, así también sólo en el ámbito de la crítica del arte, y por medio de ella, podemos percibir el sistema de contrarios de Hegel. Las verdades de la metafísica son las verdades de las máscaras’ (*TM*) (*‘A Truth in art is that whose contradictory is also true. And just as it is only in art-criticism, and through it, that we can apprehend the Platonic theory of ideas, so it is only in art-criticism, and through it, that we can realise Hegel’s system of contraries. The truths of metaphysics are the truths of masks’ -TM, CW 1172*).

¹⁸ Tal como leemos en el libro X de *La República* (597b-e), a propósito de la idea “cama”, obra de la divinidad, la cama del *demiourgós* o artesano, imitación de la primera, y la cama representada en un cuadro, imitación de imitación: ‘... ¿No son, pues, tres las camas? Una, la que existe en la naturaleza, la que diríamos, según creo, que hizo la divinidad. O, ¿qué otro podría haberla hecho?... Otra, la que hace el carpintero... la tercera, la que hace el pintor... la divinidad hizo tan sólo aquella que en verdad es una cama... ¿Y qué en relación al carpintero? ¿Acaso no diremos que es artesano de una cama?’. ‘Sí’. ‘¿Y diremos también que el pintor es artesano y creador de una cama?’. ‘¿De ningún modo’... ‘A mí al menos me parece que la mejor manera de referirnos a él es como “imitador” de lo que aquellos son artesanos’. ‘De acuerdo’, dije yo, ‘¿le llamas, pues, imitador de lo que deviene en tercer lugar a partir de la naturaleza?... (la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet. *Platonis Opera*, vol. 4, Oxford Clarendon Press, 1901, repr. 1968) (Οὐκοῦν τριταί τινες κλῖναι αὐται γίνονται· μία μὲν ἢ ἐν τῇ φύσει οὐσα, ἢν φαῖμεν ἄν, ὡς ἐγῶμαι, θεὸν ἐργάσασθαι. ἢ τίν' ἄλλον; ... Μία δέ γε ἢν ὁ τέκτων... Μία δὲ ἢν ὁ ζωγράφος... Ὁ μὲν δὴ θεός... οὕτως ἐποίησεν μίαν μόνον αὐτὴν ἐκείνην ὃ ἔστιν κλίνη... Τί δὲ τὸν τέκτονα; ἄρ' οὐ δημιουργὸν κλίνης; Ναί. Ἡ καὶ τὸν ζωγράφον δημιουργὸν καὶ ποιητὴν τοῦ τοιούτου; Οὐδαμῶς... ἔμοιγε δοκεῖ μετριώτατ' ἂν προσαγορεύεσθαι, μιμητῆς οὐ ἐκείνοι δημιουργοί. Εἶεν, ἢν δ' ἐγώ· τὸν τοῦ τρίτου ἄρα γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως μιμητὴν καλεῖς;).

¹⁹ Una espiritualidad independiente –recordémoslo- de cualquier código ético o influencia externa, al amparo de “the Art for Art’s sake” inspirado en el prefacio de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (l’Art pour l’Art), basado igualmente en el pensamiento filosófico de Kant y Hegel “whose concept of beauty and art as a mind category with a divine nature excludes any dependence on worldly values and needs” (Reggi, V. *Op. cit.*, p. 36. Sobre las relaciones entre la Decadencia francesa –Gautier, Balzac, Baudelaire, Huysmans, etc. y la obra de Wilde, véase, por ejemplo: McEvansoneya, Ph. “Oscar Wilde and Decadence in Art”. *Irish Studies* 11 (1995) 14-19.

²⁰ Aprovecho la ocasión, teniendo en cuenta el título de mi trabajo, para recordar que merece la pena tener en cuenta también la oposición al Esteticismo en el mismo siglo XIX. Al respecto, véase, por ejemplo: Richards, B. “Wilde and Anti-Aestheticism”. *Willean* 20 (2002) 14-27.

Y, en aplicación estricta de sus teorías, Wilde demuestra que sabe proponer y crear modelos nuevos de buscadores de verdades dobles –o, como mínimo, dobles. Cumple rejuvenecer a la Filosofía, darle color, sacudirla, enloquecerla, hacerla volar, liberarla de la tristeza de la responsabilidad y convertirla en adicta al placer; cumple, en definitiva, que se transforme en una bacante que adora a Dioniso, porque, sólo así, habituándose al vino de la osadía intelectual, podrá desinhibirse y vencer la autocontención. Si de la Filosofía pasamos al filósofo que la practica, el Lord Henry Wotton de *The Picture of Dorian Gray* podría ser muy bien su representante más genuino:

. (Mientras cena en casa de Lady Agatha): “Jugó con la idea... la lanzó al aire y la transformó; la dejó escapar y la recogió de nuevo; la irisó con la fantasía y le dio alas con la paradoja. A medida que proseguía, el elogio de la locura y la misma filosofía devino joven, y, al oír la loca música del placer, podemos imaginar que con la túnica manchada de vino y la corona de yedra, danzaba como una Bacante por las colinas de la vida... Sintió que los ojos de Dorian estaban fijos en él, y saber que entre la audiencia había alguien cuyo temperamento deseaba fascinar parecía agudizar su ingenio, dar color a su imaginación. Estuvo brillante, fantástico, irresponsable” (DG) (“*He played with the idea... tossed it into the air and transformed it; let it escape and recaptured it; made it iridescent with fancy and winged it with paradox. The praise of folly, as he went on, soared into a philosophy, and philosophy herself became young, and catching the mad music of pleasure, wearing, one might fancy, her wine-stained robe and wreath of ivy, danced like a Bacchante over the hills of life... He felt that the eyes of Dorian Gray were fixed on him, and the consciousness that amongst his audience there was one whose temperament he wished to fascinate seemed to give his wit keenness and to lend colour to his imagination. He was brilliant, fantastic, irresponsible*” -DG, CW 43)²¹.

Quizá ahora podremos entender mejor otra sentencia de Lord Henry, e incluso intentar hallar ya una definición aceptable de “paradoja” en Wilde:

. ‘El camino de las paradojas es el camino de la verdad. Para poner a prueba la realidad, debemos verla en la cuerda floja. Cuando las verdades devienen acróbatas, podemos juzgarlas’ (DG 63) (“*The way of paradoxes is the way of truth. To test reality we must see it on the tight rope. When the verities become acrobats, we can judge them*’ -DG, CW 42).

¿Qué podría ser, pues, la paradoja para Wilde? Podría ser una epistemología de la Verdad que intenta hallarla en el centro de una tensión intelectual generada por dos polos, los cuales, como causa común de dicha tensión, la reclaman como propia. La Verdad es, pues, una idea o noción acróbata que camina sobre la cuerda floja y corre constantemente el peligro de caer y extinguirse. Y fijémonos igualmente en que la Dignidad se ha desplazado, de hecho, del resultado del método al método mismo, de la Verdad a la Paradoja.

La consecuencia más clara de esta acrobacia es una doble visión de todo hasta no ver nada en absoluto, un tipo de proclama relativista –Protágoras?²²- que no debería inquietar²³, porque, en

²¹ Sobre la “praise of folly” y su relación con Erasmo y toda la tradición renacentista, véase, por ejemplo: Quadri; M. *Op. cit.*, 86.

²² Recuérdese, por ejemplo, Sexto Empírico. *Esbozos Pirrónicos* 1, 216-219: “Protágoras quiere que el hombre sea la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto son, de las que no son en cuanto no son, llamando ‘medida’ al criterio y ‘cosas’ a las realidades, de manera que puede decir que el hombre es el criterio de todas las cosas, ‘de las que son en cuanto son, de las que no son en cuanto no son’. Es por eso que sólo admite las cosas que aparecen a cada uno, y de esta forma introduce el principio de relación (aquello en relación a lo cual...)” (la traducción es mía) (Καὶ ὁ Πρωταγόρας δὲ βούλεται πάντων χρημάτων εἶναι μέτρον τὸν ἄνθρωπον, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν, ‘μέτρον’ μὲν λέγων τὸ κριτήριον, ‘χρημάτων’ δὲ τῶν πραγμάτων, ὡς δυνάμει φάσκειν πάντων

lugar de la imagen de la cuerda –en inglés la cuerda tensa (tight rope), heredera quizá de la cuerda y las cuerdas tensas del arco y la lira de Heráclito, símbolo de la tensión de la vida²⁴-, ahora la imagen elegida será el flujo o curso imparabile, apasionado y emocionado, de un río de ideas –Heráclito?²⁵. Importa, sobre todo, “el libre juego del espíritu”, antídoto de “la estupidez”

πραγμάτων κριτήριον εἶναι τὸν ἄνθρωπον, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν. καὶ διὰ τοῦτο τίθησι τὰ φαινόμενα ἐκάστῳ μόνῳ, καὶ οὕτως εἰσάγει τὸ πρὸς τι –*Pyrrhoniae Hypotypeses*, ed. H. Mutschmann. *Sexti Empirici Opera*, vol. 1, Leipzig: Teubner, 1912); Aristóteles. *Metafísica* 11,6, 1062 b 13: “Protágoras sostenía que ‘el hombre es la medida de todas las cosas’ y no decía sino que lo que parece a cada cual, eso es con firmeza. Siendo así, resulta que lo mismo es y no es, que es bueno y malo, y así igualmente en relación a lo que dirás con proposiciones contradictorias, ya que algo aparece a unos muchas veces bello, pero a otros lo contrario; medida es lo que aparece a cada cual” (la traducción es mía) (καὶ γὰρ ἐκεῖνος ἔφη πάντων εἶναι χρημάτων μέτρον ἄνθρωπον, οὐδὲν ἕτερον λέγων ἢ τὸ δοκοῦν ἐκάστῳ τοῦτο καὶ εἶναι παγίως· τούτου δὲ γιγνομένου τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ εἶναι καὶ μὴ εἶναι, καὶ κακὸν καὶ ἀγαθὸν εἶναι, καὶ τᾶλλα τὰ κατὰ τὰς ἀντικειμένας λεγόμενα φάσεις, διὰ τὸ πολλάκις τοισδὶ μὲν φαίνεσθαι τόδε εἶναι καλὸν τοισδὶ δὲ τούναντίον, μέτρον δ' εἶναι τὸ φαινόμενον ἐκάστῳ –*Metaphysica*, ed. W. D. Ross, *Aristotle's Metaphysics*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1924, rpr. 1970); Clemente de Alejandría, *Miscelánea* 6, 65: “Los griegos dicen y Protágoras fue el primero, que un razonamiento se puede oponer a cualquier razonamiento” (la traducción es mía) (“Ἕλληνες φασὶ Πρωταγόρου προκατάρξαντος παντὶ λόγῳ λόγον ἀντικεῖσθαι –Clemens Alexandrinus. *Stromata*, ed. O. Stählin, L. Früchtel and V. Treu. Berlin: Akademie-Verlag, 1970) y Séneca. *Cartas a Lucilio* 88,43: “Protágoras dice que cualquier cuestión se puede discutir por un igual desde dos puntos de vista, incluso sobre esta misma cuestión de si cualquier cuestión es discutible desde dos puntos de vista diferentes” (la traducción es mía) (*Protagoras ait de omni re in utrumquam partem disputari posse ex aequo et de hac ipsa, an omnis res in utramque partem disputabilis sit* –L. D. Reynolds, *Oxford Classical Texts*, 1966).

²³ Pero que es totalmente rechazada, por ejemplo, por John Ruskin, una figura ciertamente respetada por Wilde, lo que demuestra hasta qué punto hace una apuesta intelectual atrevida y valiente en el contexto victoriano. He aquí la tesis de Ruskin, quien es harto evidente que tiene en mente a Protágoras: “From these ingenious views the step is very easy to a further opinion, that it does not much matter what things are in themselves, but only what they are to us; and that the only real truth of them is their appearance to, or effect upon us. From which position, with a hearty desire for mystification, and much egotism, selfishness, shallowness, and impertinence, a philosopher may easily go so far as to believe, and say, that everything in the world depends upon his seeing or thinking of it, and that nothing, therefore, exists, but what he sees or thinks of” (*The Complete Works of John Ruskin*, edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1903-12, 5, 202; citado por Richards, B. *Op. cit.*, p. 19). En cambio, Walter Pater, aunque en el prefacio de *The Renaissance* mantiene que el deber del crítico es “to see the object as in itself it really is”, añade: “the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly” (*The Renaissance*. London: Macmillan, 1910, VIII).

²⁴ Recuérdese, por ejemplo el fr. B 51 DK (Hippol. IX, 9): “No comprenden cómo, al divergir, converge consigo mismo; armonía de la tensión que va y vuelve como la del arco y la lira” (οὐ ξυνιᾶσιν ὅπως διαφερόμενον ἑωυτῶι ὁμολογέει· παλίντροπος ἀρμονίη ὀκωσπερ τόξου καὶ λύρης –la traducción es mía siguiendo la edición de H. Diels- W.Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966).

²⁵ Recuérdese, por ejemplo el fr. A6 DK (Plat. *Cratyl.* P. 402 A): “Dice Heráclito en algún lugar que todo pasa y nada permanece, y, comparando lo existente con la corriente de un río, dice que no podrías adentrarte dos veces en el mismo río” (λέγει που Ἡράκλειτος ὅτι πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει καὶ ποταμοῦ ὄρηι ἀπεικάζων τὰ ὄντα λέγει ὡς δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἂν ἐμβαίης –*idem*), o el B36 DK (Clem. *Strom.* VI 16): “Para las almas la muerte es convertirse en agua; para el agua convertirse en tierra; pero de la tierra nace el agua y del agua el alma” (ψυχησιν θάνατος ὕδωρ γενέσθαι, ὕδατι δὲ θάνατος γῆν γενέσθαι, ἐκ γῆς δὲ ὕδωρ γίνεται, ἐξ ὕδατος δὲ ψυχὴ –*idem*).

o, lo que sería lo mismo, una vez reconocida la existencia de un polo o norma, cumple reivindicar los derechos de la contraria, cumple ser antinómico:

‘El hombre que ve los dos lados de una cuestión es un hombre que no ve nada en absoluto. El Arte es una pasión, y, en cuestiones de arte, el Pensamiento se colorea inevitablemente con la emoción, y fluye mucho más que se estanca, y, al depender de estados de ánimo elevados y momentos exquisitos, no puede verse limitado por la rigidez de las fórmulas científicas o por los dogmas teológicos’ (CA II) (*The man who sees both sides of a question, is a man who sees absolutely nothing at all. Art is a passion, and, in matters of art, Thought is inevitably coloured by emotion, and so is fluid rather than fixed, and, depending upon fine moods and exquisite moments, cannot be narrowed into the rigidity of a scientific formula or a theological dogma*’ -CA II, CW 1144).

. (Gilbert): ‘Entre nosotros se desconoce prácticamente algo que se aproxime al libre juego de la mente. La gente clama contra el pecador, pero no es el pecador sino el estúpido quien nos avergüenza. No hay más pecado que la estupidez’ (Ernest): ‘Ah, ¡qué antinómico eres!’ (Gilbert): ‘El crítico artista, como el místico, es siempre antinómico’ (CA) ((Gilbert): ‘*Anything approaching to the free play of the mind is practically unknown amongst us. People cry out against the sinner, yet it is not the sinful, but the stupid, who are our shame. There is no sin except stupidity*’. (Ernest): ‘*Ah! what an antinomian you are!*’. (Gilbert): ‘*The artistic critic, like the mystic, is an antinomian always*’ -CA, CW 1153).

El mismo Wilde nos ha revelado en los textos anteriores algunas de las influencias sobre su pensamiento y, por mi parte, he avanzado algunas otras. Es evidente que todas ellas, clásicas o no, constituyen la base única e indivisible sobre la que descansa su espíritu crítico respecto de cualquier cuestión. No obstante, puesto que se trata en este caso de examinar el antihelenismo en la obra de O. Wilde y como filólogo clásico, he preferido centrarme, en el cuerpo central de mi escrito, en las influencias griegas y tratar el resto en las notas a pie de página a lo largo de mi trabajo.

Pues bien, en primer lugar, hay que hacer mención, a mi entender, de Heráclito²⁶. El filósofo de Éfeso es para Wilde el antídoto perfecto contra la mente adormecida por la fijación o el estereotipo. En el pasaje siguiente no lo menciona de manera explícita, pero recoge brillantemente su sabiduría: cambio constante o flujo, mente habituada a captar los contrarios y, sobre todo, una Unidad o *Lógos* superior que convierte su osadía intelectual en una demostración de coherencia y no en una locura frívola:

. ‘El verdadero crítico... buscará la belleza en cualquier época y escuela, y no tolerará que se le limite con hábito de pensamiento alguno o con cualquier manera estereotipada de ver las cosas. Se realizará de muchas formas y de mil maneras diferentes, sentirá siempre curiosidad por las nuevas sensaciones y puntos de vista originales. Por medio del cambio constante, y sólo por medio del cambio constante, encontrará su verdadera unidad. No consentirá ser esclavo de sus propias opiniones. ¿Pues qué es la mente sino movimiento en la esfera intelectual?’ (CA II) (*The true critic... will seek for beauty in every age and in each school, and will never suffer himself to be limited to any settled custom of thought or stereotyped mode of looking at things. He will realise himself in many forms, and by a thousand different ways, and will ever be curious of new sensations and fresh points of view. Through constant change, and through constant change alone, he will find his true unity. He will not consent to be the slave of his own opinions. For what is mind but motion in the intellectual sphere?*)²⁷.

²⁶ Sobre la influencia de Heráclito en Wilde, véase, por ejemplo: Reggi, V. *Op. cit.*, p. 37.

²⁷ Recuérdese, por ejemplo, el fragmento B 10 DK (Arist. *De mundo* 5. 396b 10): “Acoplamiento; cosas íntegras y no íntegras, convergente divergente, consonante disonante; de todas las cosas Uno y Uno de todas las cosas” (συνάψεις ὅλα καὶ οὐχ ὅλα, συμφερόμενον διαφερόμενων, συνᾶιδον διαΐιδον, καὶ ἐκ πάντων ἓν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα –*idem*).

Un buen ejemplo, como hemos visto, de sabiduría heraclitea o legado filosófico en prosa que Wilde, sin embargo, no duda en incluir en alguno de sus versos con la brevedad y concisión propias del lenguaje poético y en un poema con un título tan revelador como ‘Panthea’, donde la divinidad del Todo sabe integrar en una unidad perfecta lo que parece independiente: “... toda la vida es una, y todo es cambio” (“... *all life is one, and all is change*” (P, CW 832)²⁸.

En segundo lugar –sólo en el orden de mi exposición– como tantas veces en Wilde, habrá que hacer mención de Platón o, mejor dicho, de los diálogos más socráticos –dialécticos– de Platón, si bien el gran maestro de Atenas nunca desesperó de hallar la Justicia o la Belleza, etc. en sí mismas. Wilde, por el contrario, a pesar de ser un dialéctico convencido, es también y con igual convicción “antisocrático” para poder unir en su sistema de pensamiento la verdad con la falsedad, la opinión, la última sensación y el último estado de humor:

. ‘El diálogo... esta forma literaria maravillosa que, desde Platón a Luciano, y de Luciano a Giordano Bruno... que los críticos creativos del mundo han usado siempre, nunca puede perder para el pensador su atractivo como modo de expresión... Gracias a él puede mostrar el objeto desde todos los puntos de vista... como hace el escultor, obteniendo de esta forma toda la riqueza y realidad de efecto que proviene de aquellos aspectos secundarios que la idea central sugiere de repente sobre la marcha y que la iluminan con mayor amplitud, o de aquellas felices ocurrencias que surgen en el último momento y que completan y enriquecen el planteamiento central... Para llegar a conocer la verdad uno debe imaginar miles de falsedades. Porque, ¿qué es la Verdad? En

²⁸ “El cambio incesante y universal es un tópico en Wilde; sólo la inmovilidad paralizadora de la prisión parece detenerlo: “La inmovilidad paralizadora de una vida donde todas las circunstancias son reguladas por una pauta inmutable, de manera que comemos, bebemos, caminamos... siguiendo las leyes inflexibles de una ley de hierro, esta cualidad de inmóvil, que hace que cada día horroroso sea idéntico a otro hasta el detalle más insignificante, parece comunicarse a las fuerzas externas, cuya auténtica esencia es el cambio incesante (DP) (“*The paralyzing immobility of a life, every circumstance of which is regulated after an unchangeable pattern, so that we eat and drink and walk... according to the inflexible laws of an iron formula: this immobile quality, that makes each dreadful day in the very minutest detail like its brother, seems to communicate itself to those external forces the very essence of whose existence is ceaseless*” -DP, CW 1009-10). Otros ejemplos de la posible influencia heraclitea podrían ser los siguientes: “Has de leer esta carta hasta el final, aunque cada palabra se te convierta en el fuego o el cuchillo del cirujano, que cura o hace sangrar la carne delicada” (DP) (“*You must read this letter right through, though each word may become to you as the fire or knife of the surgeon that makes the delicate flesh burn or bleed*” -DP, CW 981-; cf. con el fr. B 58 DK de interpretación controvertida –me adhiero, con todo, a la que propone A. C. Kahn –*The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge: C. U. P., 1979: “Doctors who cut and burn and torture their patients in every way complain that they do not receive the reward they deserve” (οἱ γοῦν ἰατροί, φησὶν ὁ Ἡ., τέμνοντες, καίοντες, πάντη βασανίζοντες κακῶς τοὺς ἀρρωστούοντας, ἐπαιτέονται μηδὲν ἄξιοι μισθὸν λαμβάνειν παρὰ τῶν ἀρρωστούοντων –H. Diels- W.Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966); “La gente que sólo desea descubrirse a sí misma no sabe a dónde va. No lo puede saber. En un sentido de la palabra es necesario, claro está, como dijo el oráculo griego: conocerse a sí mismo es el primer triunfo del conocimiento. Pero aceptar que el alma de un hombre es incognoscible es el triunfo definitivo de la sabiduría... ¿Quién puede calcular la órbita de su alma?” (DP) (“*People whose desire is solely for self-realisation never know where they are going. They can’t know. In one sense of the word it is, of course, necessary, as the Greek oracle said, to know oneself. That is the first achievement of knowledge. But to recognise that the soul of a man is unknowable is the ultimate achievement of Wisdom... Who can calculate the orbit of his own soul?*” -DP, CW 1038- cf. con el fr. B 46 DK: “Los límites del alma no los hallarías caminando, cualquiera que sea el camino que emprendas; tan profundo es su razón” (ψυχῆς πείρατα ἴων οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν· οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει –*idem*). Y, como ejemplo de convicción firme de la existencia universal de los contrarios: “Allí donde hay un hombre que ejerce la autoridad, hay un hombre que se resiste a la autoridad” (SMUS) (“*Wherever there is a man who exercises authority, there is a man who resists authority*” -SMUS, CW 1178).

materia religiosa, es tan sólo la opinión que ha sobrevivido. En materia científica, es la última sensación. En materia artística, es nuestro último estado de humor' (CA II) (*'Dialogue, certainly, that wonderful literary form which, from Plato to Lucian, and from Lucian to Giordano Bruno... creative critics of the world have always employed, can never lose for the thinker its attraction as a mode of expression... By its means he can exhibit the object from each point of view, and show it to us in the round, as a sculptor shows us things, gaining in this manner all the richness and reality of effect that comes from those side issues that are suddenly suggested by the central idea in its progress, and really illumine the idea more completely, or from those felicitous after-thoughts that give a fuller completeness to the central scheme... To know the truth one must imagine myriads of falsehoods. For what is Truth? In matters of religion, it is simply the opinion that has survived. In matters of science, it is the ultimate sensation. In matters of art, it is one's last mood'* -CA II, CW 1143).

Y, finalmente, los sofistas, precisamente aquellos que, en los diálogos platónicos, Sócrates atacó tanto y que fueron en gran medida responsables de la llamada "Ilustración Griega". Tenía que inspirarse en ellos –y quiso inspirarse en ellos- porque destacaron en la relativización consciente de toda verdad. Para un hombre que, siendo buen conocedor de la atormentada historia ética de la humanidad, ha podido constatar, como el Ernesto de *The Critic as Artist*, que: "Si viviéramos el tiempo suficiente para ver los resultados de nuestras acciones, puede ser que aquellos que se llaman a sí mismos buenos enfermaran con un oscuro remordimiento, y que aquellos a quienes el mundo llama malvados se sintieran conmovidos por una noble alegría" (CA I) (*"If we lived long enough to see the results of our actions it may be that those who call themselves good would be sickened with a dull remorse, and those whom the world calls evil stirred by a noble joy"* -CA I, CW 1121); para un hombre que en *Lady Windemere's Fan* pone en boca de Lord Darlington: "¿Sabéis? Me temo que la gente buena causa mucho daño en este mundo. Y en verdad el daño mayor es conceder a la maldad una importancia tan extraordinaria. Es absurdo dividir a las personas en buenas y malas" (LWF) (*"Do you know I am afraid that good people do a great deal of harm in this world. Certainly the greatest harm they do is that they make badness of such extraordinary importance. It is absurd to divide people into good and bad"* -LWF, CW 423)²⁹, y a Lady Windermere: "¡Qué extraño! Yo la habría avergonzado en público (a la Senyora Erlynne) en mi propia casa. Y ella acepta avergonzarse en público en casa ajena para salvarme a mí... Hay una ironía amarga en las cosas, una ironía amarga en el modo en que hablamos de las mujeres buenas y malas... ¡Oh! ¡Qué lección!" (LWF) (*"How strange! I would have publicly disgraced her (Mrs. Erlynne) in my own house. She accepts public disgrace in the house of another to save me... There is a bitter irony in things, a bitter irony in the way we talk of good and bad women... Oh, what a lesson!"* -LWF, CW 455); para un hombre que de "A woman of no importance" pasa a "A man of no importance"; y, sobre todo, para un hombre consciente de su talla intelectual: "Ofrecí a la verdad, como ámbito legítimo, tanto lo falso como lo verdadero, y demostré que lo falso y lo verdadero son simplemente formas de existencia intelectual" (DP) (*"To truth itself I gave what is false no less than what is true as its rightful*

²⁹ En *Salome*, el quinto judío llega a decir: "No podemos saber cómo obra Dios. Sus caminos son muy misteriosos. Quizá lo que nosotros llamamos el Mal sea el Bien, y lo que llamamos el Bien sea el Mal. Hay que someterse a todo. Dios es todopoderoso y destruye a los fuertes y a los débiles. Nadie le preocupa" (*"No one can tell how God worketh. His ways are very mysterious. It may be that the things which we call evil are good, and that the things which we call good are evil. There is no knowledge of anything. We must needs submit to everything, for God is very strong. He breaketh in pieces the strong together with the weak, for He regardeth not any man"* -S, CW 594-; texto original en francés: *"On ne peut pas savoir comment Dieu agit, ses voies sont très mystérieuses. Peut-être ce que nous appelons le mal est le bien, et ce que nous appelons le bien est le mal. On ne peut rien savoir. Le nécessaire c'est de se soumettre à tout. Dieu est très fort. Il brise au même temps les faibles et les forts. Il n'a aucun souci de personne"* -O. Wilde. *Salomé*. Paris: Flammarion: 1993, p. 107).

province, and showed that the false and the true are merely forms of intellectual existence” -DP, CW 1017); para un hombre así, era imposible no protegerse con el manto de los sofistas Protágoras, Gorgias, etc:

. (Vivian): ‘Además, mi artículo es una advertencia en extremo saludable y valiosa. Si tiene éxito, puede significar un nuevo Renacimiento del Arte’. (Cyril): ‘De qué trata?’. (Vivian): ‘Mi intención es titularlo *La decadencia de la mentira: Protesta*’. (Cyril): ‘¡La mentira! Hubiera dicho que nuestros políticos conservan este hábito’. (Vivian): ‘Te aseguro que no. Nunca van más allá del nivel de la tergiversación. Qué diferente del temperamento del mentiroso auténtico. Con sus afirmaciones francas y valientes, su irresponsabilidad soberbia... No, los políticos no nos sirven. Quizá se podría decir algo a favor de la abogacía. El manto del sofista ha caído sobre sus miembros. Sus fervores fingidos y su retórica irreal son deliciosos. Pueden hacer que la peor causa parezca la mejor, como si acabaran de salir de las escuelas Leontinas, y se sabe que han conseguido sacar de jurados refractarios triunfantes veredictos de absolución para sus clientes, incluso cuando estos clientes, como acontece a menudo, son clara e inequívocamente inocentes’ (DL) ((Vivian): ‘My article is really a most salutary and valuable warning. If it is attended to, there may be a new Renaissance of Art’. (Cyril): ‘What is the subject?’. (Vivian): ‘I intend to call it ‘The Decay of Lying: A Protest’. (Cyril): ‘Lying! I should have thought that our politicians kept up that habit’. (Vivian): ‘I assure you that they do not. They never rise beyond the level of misrepresentation. How different from the temper of the true liar, with his frank, fearless statements, his superb irresponsibility... No, the politicians won’t do. Something may, perhaps, be urged on behalf of the Bar. The mantle of the Sophist has fallen on its members. Their feigned ardours and unreal rhetoric are delightful. They can make the worse appear the better cause, as though they were fresh from Leontine schools, and have been known to wrest from reluctant juries triumphant verdicts of acquittal for their clients, even when those clients, as often happens, were clearly and unmistakably innocent’ -DL, CW 1072)³⁰.

A pesar de todos sus errores, debe de pensar O. Wilde, los sofistas no cometieron el de creer que el inocente jamás necesitará defensa alguna. Y, cuando así suceda, más vale tener la inteligencia bien entrenada para invertir los términos de la acusación del fiscal y presentar una verdad alternativa. “Triunfantes veredictos de absolución” e “inocentes” crean en este caso una

³⁰ Sobre Gorgias de Leontinis, recuérdese, por ejemplo: Platón. *Fedro*, 267b: “... Tisis y Gorgias... por la fuerza de la palabra hacen parecer grandes las cosas pequeñas y pequeñas las grandes, lo reciente antiguo y antiguo lo reciente” (Τεισίαν δὲ Γοργίαν τε ... τὰ τε αὖ μικρὰ μεγάλα καὶ τὰ μεγάλα μικρὰ φαίνεσθαι ποιοῦσιν διὰ ῥώμην λόγου, καινὰ τε ἀρχαίως τὰ τ' ἐναντία καινῶς –la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet. *Platonis Opera*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1967); Cicerón. *Brutus* 12, 47: “Gorgias hizo lo mismo (i. e., escribió sobre lugares comunes), como quiera que escribiese la alabanza o el vituperio de cosas singulares, ya que juzgaba que la función peculiar de la oratoria era magnificar algo alabándolo y a su vez rebajarlo vituperándolo” (“... *quod idem fecisse Gorgiam, cum singularum rerum laudes vituperationesque conscripsisset, quod iudicaret hoc oratoris esse maxime proprium, rem augere posse laudando vituperandoque rursus affligere*” –la traducción es mía siguiendo la edición de A. S. Wilkins, Oxford Classical Texts, 1903. Somos, pues, ante una técnica sofística bien conocida, la Antilógica: “the essential future is the opposition of one logos to another either by contrariety or contradiction. It follows that... when used in argument it constitutes a specific and fairly definite technique, namely that of proceeding from a given logos, say the position adopted by an opponent, to the establishment of a contrary or contradictory logos in such a way that the opponent must either accept both logoi, or at least abandon his first position” (G. B. Kerferd. *The Sophistic Movement*. Cambridge: C. U. P., 1995, p 63). A menudo en las obras de Wilde hay personajes que parecen auténticos sofistas victorianos. En *Lady Windermere’s Fan*, por ejemplo, Lord Augustus se refiere en estos términos a la Señora Erlynne: “Tiene explicaciones para todo”. ¡Válgame Dios! Y te lo explica. Tiene una gran cantidad de explicaciones para darte... y todas diferentes” (LW) (“*She explains everything. Egad! She explains you. She has got any amount of explanations for you –and all of them different*” (LW, CW 434).

clara e ingeniosa paradoja, pero es improbable, pese a las apariencias –o la máscara- que Wilde busque la risa fácil, sino más bien convertir a los incautos en profesionales de la cautela.

Hasta aquí el intento –exitoso o no- de descubrir los “secretos paradójicamente poco escondidos” de una arma “peligrosa”, la paradoja. Quizá por ello, Wilde, aunque pocas líneas antes le hemos visto enorgullecerse en *De profundis* de su innegable valía intelectual, no esconde en otros momentos y en la misma obra que: “La trivialidad de pensamiento y de acción es encantadora. Yo la había convertido en piedra clave de una filosofía muy brillante expresada en juegos y paradojas. Pero la nadería y la locura de nuestra vida se convirtieron a menudo para mí en una carga muy pesada” (DP 37) (“*The trivial in thought and action is charming. I had made it the keystone of a very brilliant philosophy expressed in plays and paradoxes. But the froth and folly of our life grew often very wearisome to me*” -DP, CW 987). Un buen síntoma de honestidad intelectual.

Ha llegado el momento, pues, de comprobar si Wilde cree realmente que ha de jugar también con el legado helénico y clásico que tanto admira hasta ponerlo en la cuerda floja. Y la verdad es que las armas con que lo ataca no parece que provengan de Grecia, sino de la “experiencia cristiana del dolor *in carcere et vinculis*”, tal como la describe la epístola *De profundis*. Naturalmente, esta última afirmación deberá ser matizada en el curso y al final de esta sección, pero, de momento, quizá merece la pena optar por la nitidez de los polos opuestos. En primer lugar propongo leer, por consiguiente, el porqué de su admiración, aparentemente incondicional, por el Renacimiento, verdadera restauración de la alegría y la belleza clásicas, y que deja atrás las tinieblas del oscurantismo medieval³¹:

. “Pero en el curso de la historia ha sido extraño que el mundo haya aspirado al ideal de la alegría y la belleza. La veneración del dolor ha prevalecido mucho más a menudo. El Medievalismo, con sus santos y mártires, su salvaje pasión por autoherirse, sus cortes de cuchillo y sus azotes con vara... el Medievalismo es el Cristianismo real, y el Cristo medieval es el Cristo real. Cuando el Renacimiento alumbró el mundo y trajo los nuevos ideales de la belleza de la vida y la alegría de vivir, los hombres no pudieron comprender a Cristo. Incluso el Arte nos lo demuestra. Los pintores de Renacimiento representaban a Cristo como un niño que jugaba con otro niño en un palacio o en un jardín, o descansaba en los brazos de su madre y le sonreía... Incluso cuando lo pintaban crucificado lo representaban como un Dios bello a quien los hombres malvados habían hecho sufrir. Pero no les preocupaba mucho. Lo que les gustaba en verdad era pintar a los hombres y a las

³¹ Ha habido ocasiones, sin embargo, en que ha lamentado que las “horas helénicas” de goce y alegría no hayan respetado el recogimiento propio de la Semana Santa. ‘Soneto’ (escrito durante la Semana Santa en Génova): “Caminaba por el apartado retiro de Scoglietto/ Había naranjas en cada rama inclinada / Encendidas como lámparas brillantes de oro que avergüenzan el día; / Algún pájaro asustado con el rápido aleteo de sus alas / Hizo que nevara sobre todas las flores, a mis pies / Como lunas de plata yacían los pálidos narcisos: / Y las curvas olas que llenaban de rayas la gran, verde bahía / ... la vida parecía muy dulce. / Fuera, el monaguillo pasó cantando con voz clara / ‘Han matado a Jesús el hijo de María, / Oh venid y llenad su sepulcro de flores’ / ¡Oh, Dios! ¡Oh, Dios! Aquellas amadas horas helénicas / se habían llevado cualquier recuerdo de Tu amargo sufrimiento, / De la Cruz, de la Corona, de los Soldados y de la Lanza” (“*I wandered in Scoglietto’s far retreat, /The oranges on each o’erhanging spray / Burned as bright lamps of gold to shame the day; / Some startled bird with fluttering wings and fleet / Made snow of all the blossoms; at my feet / Like silver moons the pale narcissi lay: / And the curved waves that streaked the great, green bay / ... life seemed very sweet. / Outside the young boy-priest passed singing clear, / ‘Jesus the son of Mary has been slain, / O come and fill his sepulchre with flowers.’ / Ah, God! Ah, God! those dear Hellenic hours / Had drowned all memory of Thy bitter pain, / The Cross, the Cross, the Soldiers and the Spear*” -P, CW 769).

mujeres que admiraban y mostrar la belleza de esta tierra amable... para encontrar la representación del Cristo auténtico hemos de remontarnos al arte medieval. Ahí aparece tullido y desfigurado, no es agradable mirarlo porque la Belleza es alegría... La evolución del hombre es lenta... Todavía hoy, en algunos lugares del mundo, el mensaje de Cristo es necesario... Cristo no se rebeló contra la autoridad... no tenía... proyecto alguno de reconstrucción de la sociedad. Pero el mundo moderno tiene proyectos... Confía en el Socialismo y la ciencia como métodos... El hombre no ha buscado en verdad ni el dolor ni el placer, sino sencillamente la vida... El nuevo Individualismo, a cuyo servicio trabaja el Socialismo, lo quiera o no, será una armonía perfecta. Será lo que los griegos perseguían, pero no pudieron alcanzar por completo, excepto en el Pensamiento, porque tenían esclavos y los alimentaban; será lo que el Renacimiento perseguía pero no pudo alcanzar por completo, excepto en el Arte, porque tenía esclavos y los mataba de hambre. Será completo y gracias a él cada hombre alcanzará su perfección. El nuevo Individualismo es el nuevo Helenismo” (SMUS) (“*But it is rarely in the world’s history that its ideal has been one of joy and beauty. The worship of pain has far more often dominated the world. Mediaevalism, with its saints and martyrs, its love of self-torture, its wild passion for wounding itself, its gashing with knives, and its whipping with rods—Mediaevalism is real Christianity, and the mediaeval Christ is the real Christ. When the Renaissance dawned upon the world, and brought with it the new ideals of the beauty of life and the joy of living, men could not understand Christ. Even Art shows us that. The painters of the Renaissance drew Christ as a little boy playing with another boy in a palace or a garden, or lying back in his mother’s arms, smiling at her... Even when they drew him crucified they drew him as a beautiful God on whom evil men had inflicted suffering. But he did not preoccupy them much. What delighted them was to paint the men and women whom they admired, not to show the loveliness of this lovely earth... and to find the presentation of the real Christ we must go to mediaeval art. There he is one maimed and marred; one who is not comely to look on, because Beauty is a joy... The evolution of man is slow... Even now, in some places in the world, the message of Christ is necessary. Christ did not revolt against authority... He had, as I said before, no scheme for the reconstruction of society. But the modern world has schemes... It trusts to Socialism and to Science as its methods... For what man has sought for is, indeed, neither pain nor pleasure, but simply Life... The new Individualism, for whose service Socialism, whether it wills it or not, is working, will be perfect harmony³². It will be what the Greeks sought for, but could not, except in Thought, realise completely, because they had slaves, and fed them; it will be what the Renaissance sought for, but could not realise completely except in Art, because they had slaves, and starved them. It will be complete, and through it each man will attain to his perfection. The new Individualism is the new Hellenism” -SMUS, CW 1196-7)³³.*

³² La confianza en la evolución de Wilde se basa, entre otras, en la teoría de la evolución cultural de Herbert Spencer -y William Kingdom Clifford. A causa de su convicción de que la vida biológica está en proceso de evolución, Spencer sostuvo que el conocimiento está sujeto a cambio y transformación. Se basa igualmente en la noción hegeliana de un espíritu histórico-crítico que trabaja y avanza hacia la libertad. Por otra parte, el evolucionismo social de Spencer tiene como objetivo “an increasing individuation”, aunque el individualismo defendido por Wilde también tiene contraídas deudas con John Stuart Mill y su *On Liberty* (1859). Se alinea también con los darwinistas, políticamente progresistas, que consideraban a los individuos como naturalmente sociales, creativos y cooperativos. De hecho, tres de los grandes maestros estéticos del siglo XIX británico fueron también tres grandes críticos sociales: John Ruskin quería un mundo libre de pobreza; William Morris un mundo libre de las jerarquías propias del sistema de clases, y Wilde un mundo libre de intolerancia social o de la opresión del pensamiento y comportamiento convencional; en relación a todos estos aspectos, véase, por ejemplo: Gagnier, R. *Op. cit.*, 18-28, y Helfand, M. S. and Smith Ph. E. “Anarchy and Culture: The Evolutionary turn of Cultural Criticism in the work of Oscar Wilde”. *Texas Studies in Literature and Language*, 20, 2 (1978) 199-216.

³³ Al respecto, véase, por ejemplo: Reggi, V. “Oscar Wilde and the New Hellenism”. *Irish Studies* 11 (1995) 36-38; lo define como un viaje de Wilde por el “labyrinth of French Decadence, Pater’s original fusion of Empiricism and Hegelian Philosophy, and all the echoes of contemporary artistic experimentation” (36).

Pese a sus respectivos esclavos, Grecia y el Renacimiento perseguían el mismo ideal: la armonía perfecta, fruto de un individualismo aceptado y entronizado. Hubo un antes medieval con santos y mártires, con mortificación y pasión desmedida por infligirse heridas, que no supo descubrir la belleza de la vida. Vino después la luz del Renacimiento, convirtiendo a Cristo en un incomprendido y substituyéndolo en el arte por hombres y mujeres que mostraban la alegría de vivir. Y habrá un futuro, en definitiva, porque hay evolución, socialismo, proyectos, ciencia y método. Se acerca, pues, un nuevo helenismo basado en la plenitud individual. Naturalmente, si he elegido este texto es porque, siendo todo polo por definición un extremo³⁴, la utopía evidente de *The Soul of Man Under Socialism* parece alejarlo todavía más, magnificando así el contraste con el contrario³⁵.

³⁴ De hecho, se trata de un tópico en la obra de Wilde, presente también, por ejemplo, en los poemas donde, como no podía ser de otro modo, brilla la paradoja: ‘El artista’ (poema en prosa): “Una tarde invadió su alma el deseo de esculpir una imagen del *Placer que dura un momento*. Y fue por el mundo en busca de bronce, pues sólo podía concebirla en bronce. Pero todo el bronce del mundo entero había desaparecido, ni en lugar alguno de todo el mundo había más bronce que el bronce de la imagen *La aflicción que dura siempre*. Pero esta imagen la había esculpido él mismo, con sus propias manos, y la había colocado sobre la tumba de la única cosa que había amado en su vida. Sobre la tumba de lo que más había amado había colocado esta imagen que él esculpió para que pudiera servir de señal del amor de un hombre, amor que no moría, y como símbolo de la aflicción del hombre que dura siempre. Y en todo el mundo no había otro bronce excepto el bronce de esta imagen. Y tomó la imagen que había esculpido y la introdujo en un gran horno, y la libró a las llamas. Y del bronce de la imagen de la *Aflicción que dura siempre* esculpió una imagen del *Placer que dura un momento*”. (“*One evening there came into his soul the desire to fashion an image of The Pleasure that abideth for a Moment. And he went forth into the world to look for bronze. For he could only think in bronze. But all the bronze of the whole world had disappeared, nor anywhere in the whole world was there any bronze to be found, save only the bronze of the image of The Sorrow that endureth for Ever. Now this image he had himself, and with his own hands, fashioned, and had set it on the tomb of the one thing ha had loved in life. On the tomb of his dead thing ha had most loved had he set this image of his won fashioning, that it might serve as a sign of the love of man that dieth not, and a symbol of the sorrow of man that endureth for ever. And in the whole world there was no other bronze save the bronze of this image. And he took the image ha had fashioned, and set it in a great furnace, and gave it to the fire. And out of the bronze of the image of The Sorrow that endureth for Ever he fashioned an image of The Pleasure that abideth for a Moment*” -P, CW 900). Aunque en los poemas se detecta también desconfianza hacia la dictadura de la pasión: ‘Helas’: “Dejarse llevar por cada pasión hasta que mi alma / Es un laúd sobre cuyas cuerdas pueden tocar todos los vientos, / ¿Es por eso que he regalado / Mi antigua sabiduría y austero control? / Creo que mi vida es un pergamino escrito dos veces / Con garabatos dibujados en un alegre día festivo / Con ociosas canciones para flautín, / Que no hacen sino romper el secreto del todo. / Sin duda hubo un tiempo en que podría haber pisado / Las cimas soleadas y, desde la disonancia de la vida, crear un acorde claro para llegar a los oídos de Dios: / ¿Ha muerto aquel tiempo? ¡Ah! Con una pequeña vara / No hice sino tocar la miel de la poesía- / ¿Y he de perder un legado del alma?” (“*To drift with every passion till my soul / Is a stringed lute on which all winds can play, / Is it for this that I have given away / Mine ancient wisdom, and austere control? / Methinks my life is a twice-written scroll / Scrawled over on some boyish holiday / With idle songs for pipe and virelay, / Which do but mar the secret of the whole. / Surely there was a time I might have trod / The sunlit heights, and from life’s dissonance / Struck one clear chord to reach the ears of God: / Is that tome dead? Lo! with a little rod / I did but touch the honey of romance – / And must I lose a soul’s inheritance?*” -P, CW 864).

³⁵ En uno de sus sonetos Wilde parece pedir a Cristo que se helenice o arcadice a fin de no romper la armonía de la belleza de la vida. ‘Soneto’ (mientras escucha el *Dies Irae* en la Capilla Sixtina): “¡No, Señor, así no! Lirios blancos de primavera, / Tristes olivaderos, o un pájaro de pecho de oro, / Me enseñan Tu vida y amor con mayor claridad / Que los terrores de la roja llama y el trueno. / Las viñas en las faldas de las colinas me traen el grato recuerdo de Ti / Un pájaro al atardecer subiendo al nido / Me habla de aquél para quien no hubo reposo: / Yo creo que es sobre Ti que cantan los gorriones. / Ven mejor una tarde de otoño, / Cuando las hojas se tiñen de rojo y castaño, / Y los campos traen el eco del canto de los

El otro polo, huelga decirlo, no puede ser sino la aceptación del dolor como experiencia humana insoslayable, y pronto hallamos los matices a los que antes hacía referencia:

. “Yo solía vivir exclusivamente para el placer. Evitaba todo tipo de sufrimiento y aflicción. Los odiaba. Y decidí tratarlos como formas de imperfección... Mi madre... me citaba a menudo unos versos de Goethe... *Quien no ha comido el pan sumido en la tristeza, / Quien no ha pasado las horas de medianoche / Llorando y esperando el mañana, / No os conoce, poderes celestiales...* Los sacerdotes... hablan del sufrimiento como de un misterio. En realidad es una revelación. Distingues cosas que nunca antes habías distinguido... Lo que había sentido de un modo vago e instintivo, sobre el arte, lo percibes intelectual y emocionalmente con una claridad de visión perfecta y una intensidad de aprehensión absoluta. Ahora veo que la aflicción, por el hecho de ser la emoción suprema de la que el hombre es capaz, es al mismo tiempo el tipo y la prueba de todo gran arte. Lo que el artista busca siempre es el tipo de existencia en que alma y cuerpo son algo único e indivisible” (DP) (“*I used to live entirely for pleasure. I shunned suffering and sorrow of every kind. I hated both. I resolved... to treat them, that is to say, as modes of imperfection... My mother... used often to quote to me Goethe's lines... Who never ate his bread in sorrow, / Who never spent the midnight hours / Weeping and waiting for the morrow, / He knows you not, ye heavenly powers... Clergymen... talk of suffering as a mystery. It is really a revelation. One discerns things one never discerned before... What one had felt dimly, through instinct, about art, is intellectually and emotionally realised with perfect clearness of vision and absolute intensity of apprehension. I now see that sorrow, being the supreme emotion of which man is capable, is at once the type and test of all great art. What the artist is always looking for is the mode of existence in which soul and body are one and indivisible*” -DP, CW 1023-24).

. “Recuerdo que en una ocasión hablé de este tema con una... mujer... le dije que en una sola callejuela de Londres había sufrimiento suficiente para demostrar que Dios no ama al hombre... Estaba totalmente equivocado... Ahora me parece que algún tipo de amor es la única explicación posible de la cantidad enorme de sufrimiento que hay en el mundo... el mundo está hecho de Aflicción, ha sido construido con las manos del Amor, porque de ningún otro modo podría el Alma del hombre, para la cual ha sido creado el mundo, alcanzar la estatura de su perfección” (DP) (“*I remember talking once on this subject to one... woman... I said to her that there was enough suffering in one narrow London lane to show that God did not love man... I was entirely wrong... Now it seems to me that love of some kind is the only possible explanation of the extraordinary amount of suffering that there is in the world... I am convinced that there is no other... been built out of Sorrow, it has been built by the hands of Love, because in no other way could the Soul of man, for whom the world was made, reach the full stature of its perfection*” -DP, CW 1025).

Quien escribe ahora no es un malabarista del intelecto que juega con las ideas lanzándolas al aire y volviéndolas a coger. Es un hombre condenado a dos años de trabajos forzados que se enfrenta a una situación todavía peor y humanamente inevitable: la de revisar toda una trayectoria anterior y, en su caso, descubriéndose víctima de sí mismo y de una sociedad represora y, a lo que parece, ajena en todos los ámbitos al espíritu lúdico de Dioniso. Y, sin embargo, el hombre arrepentido no anula al esteta, sino que la revelación de la bondad de la aflicción no es sólo una anagnórisis intelectual, sino también “emocional” que se impone en virtud de una “intensidad de aprehensión absoluta” y de una “emoción suprema”. La paradoja, pues, continúa acompañándole en un cierto sentido en la medida en que, en contra de lo que

cosechadores. / Ven cuando la espléndida plenitud de la luna / Deja caer su mirada sobre las hileras de gavillitas doradas, / Y recoge entonces Tu cosecha: hemos esperado tanto” (“*Nay, Lord, not thus! white lilies in the spring, / Sad olive-groves, or silver-breasted dove, / Teach me more clearly of Thy life and love / Than terrors of red flame and thundering. / The hillside vines dear memories of Thee bring: / A bird at evening flying to its nest / Tells me of One who had no place of rest: / I think it is of Thee the sparrows sing. / Come rather on some autumn afternoon, / When red and brown are burnished on the leaves, / And the fields echo to the gleaner's song. / Come when the splendid fullness of the moon / Looks down upon the rows of golden sheaves, / And reap Thy harvest: we have waited long*” -P, CW 772).

pretendía la moral puritana de quienes le condenaron, la malvada sensualidad del placer –¡tan helénica!- no es apartada para abrazar la espiritualidad exclusivamente ascética del arrepentimiento, sino que el castigo le proporciona una “cristiana pasión”, pero “pasión” al fin y al cabo. A Dios, piensa quizá Wilde, no le gusta castigar absurdamente el cuerpo del pecador, sino que, como los griegos que filosofaban con amor, es decir, con y desde el deseo –más adelante hablaré de ello-, la cantidad enorme de sufrimiento que hay en el mundo y la que al recluso Wilde le ha tocado en suerte vivir tiene por objeto la perfección de los humanos, que deberían percibir, con la mayor intensidad posible, no ya el misterio sino la revelación de la privación³⁶ (¿‘no es *éros* en primer lugar amor –o deseo- de algo y, en segundo, de lo que pueda faltarle?’), pregunta Sócrates a Agatón en el *Simposio* –200e; ἔστιν ὁ Ἔρως πρῶτον μὲν τινῶν, ἔπειτα τούτων ὧν ἂν ἔνδεια παρῆ αὐτῶ; -la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet, *Platonis Opera*, vol. 2 Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1967).

³⁶ Una idea que *mutatis mutandis* hallamos también, por ejemplo, en *Del sentimiento trágico de la vida* de Miguel de Unamuno y, en Inglaterra, años después, en *The Problem of Pain* de C. S. Lewis. “Porque Dios se nos revela porque sufre y porque sufrimos; porque sufre exige nuestro amor, y porque sufrimos nos da el suyo y cubre nuestra congoja con la congoja eterna e infinita... El que no sufre, y no sufre porque no vive, es ese lógico y congelado *ens realissimum*, es el *primum movens*, es esa entidad impasible y por impasible no más que pura idea. La categoría no sufre, pero tampoco vive ni existe como persona. ¿Y cómo va a fluir y vivir el mundo desde una idea impasible? No sería sino idea del mundo mismo. Pero el mundo sufre, y el sufrimiento es sentir la carne de la realidad, es sentirse de bulto y de tomo el espíritu, es tocarse a sí mismo, es la realidad inmediata... El dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues sólo sufriendo se es persona. Y es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor, la sangre universal o divina que por todos circula. Eso que llamamos voluntad, ¿qué es sino dolor?” (Miguel de Unamuno. *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid. Editorial Óptima. Colección Odisea, 1997, pp. 219-20. “God whispers to us in our pleasures, speaks in our conscience, but shouts in our pain: it is His megaphone to rouse a deaf world” (C. S. Lewis. *The Problem of Pain*. Fount Harper Collins Publishers, 1977, p. 74). William Nicholson, el autor del guión cinematográfico de *Shadowlands* de Richard Attenborough, sobre la vida y obra de Lewis lo resume muy bien, cuando pone en boca del profesor: ‘Where was God on that December night? Why didn't he stop it? Isn't He supposed to love us? And does God want us to suffer? What if the answer to that question is yes? I'm not sure that God particularly wants us to be happy. I think He wants us to be able to love and be loved. He wants us to grow up. I suggest to you that it is because God loves us that he makes us the gift of suffering. Pain is God's megaphone to rouse a deaf world. We are like blocks of stone out of which the sculptor carves the forms of men. The blows of his chisel, which hurts us so much, are what make us perfect... We think our childish toys brings us all the happiness there is and our nursery is the whole wide world. But something must drive us out of the nursery to the world of others. And that something is suffering ... If you love someone, you don't want them to suffer. You can't bear it’”. Compárese, de todos modos, con: “We are perplexed to see misfortune falling upon decent, inoffensive people, worthy people ... How can I say with sufficient tenderness what here needs to be said?... let me implore the reader to try to believe... that God... may really be right when He thinks that their modest prosperity and the happiness of their children are not enough to make them blessed: that all this must fall from them, warning them in advance of an insufficiency that one day they will have to discover’ (*The Problem of Pain*, p. 77), y también: “The terrible thing is that a perfectly good God is in this matter hardly less formidable than a Cosmic sadist. The more we believe that God hurts only to heal, the less we can believe that there is any use in begging for tenderness... But suppose that what you are up against is a surgeon whose intentions are wholly good. The kinder and more conscientious he is, the more inexorably he will go on cutting. If he yielded to your entreaties, if he stopped before the operation was complete, all the pain up to that point would have been useless... Well, take your choice. The tortures occur. If they are unnecessary, then there is no God or a bad one. If there is a God, then these tortures are necessary. For no even moderately good Being could possibly inflict or permit them if they weren't” (C. S. Lewis. *A Grief Observed*. London: faber and faber, 1966, 37-8).

Pero, si al canto a la vida y a la alegría helénico y renacentista le ha contrapuesto el elogio de la aflicción, al canto anterior al espíritu iluminador del Renacimiento o restauración del Clasicismo, le corresponde ahora su condena. Leámosla:

. “Para mí, una de las cosas más lamentables de la historia es que al propio renacimiento de Cristo que había producido la catedral de Chartres, el ciclo de las leyendas artúricas, la vida de San Francisco de Asís, el arte de Giotto y la *Divina Comedia* de Dante, no se le permitiera desarrollarse a su modo, y que fuera interrumpido y echado a perder por el Renacimiento clásico y aburrido que nos ha legado Petrarca, la arquitectura de Paladio, los frescos de Rafael, la formal tragedia francesa, la catedral de S. Paul, la poesía de Pope y todo lo que está hecho desde el exterior, con reglas muertas, sin brotar del interior gracias a un espíritu que lo informe. Pero allí donde hay algún movimiento romántico en arte, allí de algún modo y bajo alguna forma está Cristo o el alma de Cristo. Está en *Romeo and Juliet*, en *Winter’s Tale*, en la poesía provenzal, en *Ancient Mariner*, en *La Belle Dame sans merci* y en la *Ballad of Charity* de Chatterton... *Les Miserables* de Victor Hugo, *Les Fleurs de Mal* de Baudelaire, el tono de piedad de las novelas rusas, las vidrieras, los tapices y la obra del quattro-cento de Burne-Jones y Morris, Verlaine... la torre de Giotto, Lancelot y Ginebra, Tannhäuser, las esculturas románticas e inquietas de Miguel Ángel, la arquitectura ojival y el amor de las criaturas y las flores –para las que... en el arte clásico había poco espacio... pero que, en el arte que va del siglo XII a nuestros días, han aparecido continuamente... de una manera caprichosa y obstinada, como suelen hacerlo las criaturas y las flores” (DP) (“*To me one of the things in history the most to be regretted is that the Christ’s own renaissance, which has produced the Cathedral at Chartres, the Arthurian cycle of legends, the life of St. Francis of Assisi, the art of Giotto, and Dante’s Divine Comedy, was no allowed to develop on its own lines, but was interrupted and spoiled by the dreary classical Renaissance that gave us Petrarch, and Raphael’s frescoes, and Palladian architecture, and formal French tragedy, and St. Paul’s Cathedral, and Pope’s poetry, and everything that is made from without and by dead rules, and does not spring from within through some spirit informing it. But wherever there is a romantic movement in art there somehow, and under some form, is Christ, or the soul of Christ. He is in Romeo and Juliet, in the Winter’s Tale, in Provençal poetry, in ‘The Ancient Mariner’, in ‘La Belle Dame sans Merci’, and in Chatterton’s ‘Ballad of Charity’... Hugo’s Les Miserables, Baudelaire’s Fleurs du Mal, the note of pity in Russian novels, Verlaine and Verlaine’s poems, the stained glass and tapestries and the quattro-cento work of Burne-Jones and Morris, belong to him no less than the tower of Giotto, Lancelot and Guinevere, Tannhäuser, the troubled romantic marbles of Michael Angelo, pointed architecture, and the love of children and flowers... in classical art there was but little place, hardly enough for them to grow or play in, but which, from the twelfth century down to our own day, have been continually making their appearances in art... coming fitfully and wilfully, as children, as flowers*” -DP, CW 1032-33).

La gran paradoja, “the free play of the mind”, habría sido sin duda alguna hallar en el mismo texto, tanto en lo tocante a Cristo y al Medievalismo como en lo tocante al Renacimiento, el *lógos* del fiscal y el de la defensa, ambos apasionados y concebidos por una misma persona. Aquí, en cambio, sólo se puede apelar al recuerdo de lo que habíamos leído en *The Soul of Man under Socialism* porque, del oscuro mundo medieval y de la tristeza del Cristo que según Wilde tanto lo caracterizaba, se pasa ahora a un por desgracia interrumpido renacimiento de Cristo enfrentado al Renacimiento clásico, asfixiado por reglas muertas e incluso falto de un espíritu que lo informe. Importa poco que, después, en esta lista de obras y autores “románticos” y, por tanto, valiosos desde su punto de vista, aparezca incluso el “romántico” y renacentista Miguel Ángel –al menos, cronológicamente-, salvado de la quema por el carácter “troubled” de sus esculturas. La condena del Renacimiento y del Clasicismo en general ha sido tan severa que habría que concluir que el Clasicismo-Paganismo de Wilde queda definitivamente enterrado en la prisión de Reading. Y es evidente que, si así fuere, el juego intelectual ha llegado a su fin, puesto que en su mente la verdad y el espíritu del Cristianismo nunca más estarán en la cuerda floja, de tal suerte que en todo caso habrá que estar atentos y ver si, fuera de la prisión, el espíritu

crítico hacia todo y hacia todos se despierta de nuevo como corresponde a una mente paradójica. Mientras tanto, nos queda por examinar el canto a Cristo de *De profundis*, opuesto al triste Cristo anterior, y que es fácil intuir que hará crecer, y mucho, el antihelenismo que buscamos:

. “No es tan sólo que en Cristo discernimos aquella unión secreta de la personalidad con la perfección que en la vida constituye la distinción real entre el arte clásico y el romántico, y hace de Cristo el auténtico precursor del movimiento romántico, sino que la base de su carácter era la misma que la del carácter del artista: una imaginación intensa, como una llama. En todo el ámbito de las relaciones humanas desarrolló aquella simpatía imaginativa que en el ámbito del arte es el único secreto de la creación. Entendió la lepra del leproso, la oscuridad del ciego, la terrible infelicidad de cuantos viven para el placer, la extraña pobreza del rico” (DP) (“*Nor is it merely that we can discern in Christ that close union of personality with perfection which forms the real distinction between the classical and romantic movement in life, but the very basis of his nature was the same as that of the nature of the artist - an intense and flame like imagination. He realised in the entire sphere of human relations that imaginative sympathy which in the sphere of Art is the sole secret of creation. He understood the leprosy of the leper, the darkness of the blind, the fierce misery of those who live for pleasure, the strange poverty of the rich*” -DP, CW 1027)³⁷.

. “Sin duda alguna el lugar de Cristo está entre los poetas. Toda su concepción de la Humanidad surgió directamente de la imaginación y sólo puede entenderse con la imaginación” (DP) (“*Christ’s place indeed is with the poets. His whole conception of Humanity sprang right out of the imagination and can only be realised by it*” -DP, CW 1027).

. “Había dicho que Cristo se halla al mismo nivel que los poetas. Es verdad. Shelley y Sófocles lo acompañan. Pero toda su vida es también el más maravilloso de los poemas. Por “piedad y terror” no hay nada en todo el ciclo de la tragedia griega que se le pueda comparar. La pureza absoluta del protagonista eleva todo el proyecto a una altura de arte romántico del cual los sufrimientos de Tebas y el linaje de Pélope quedan excluidos por su horror, y demuestra hasta qué punto Aristóteles se equivocó cuando, en su tratado sobre el drama, dijo que sería imposible soportar el espectáculo del dolor de un inocente. Ni en Esquilo ni en Dante... ni en Shakespeare... hay nada que, por la pura simplicidad del *pathos* casado y unido a la sublimidad del efecto trágico, pueda decirse que se equipara o que tan sólo se acerca al último acto de la pasión de Cristo” (DP) (“*I had said of Christ that he ranks with the poets. That is true. Shelley and Sophocles are of his company. But his entire life also is the most wonderful of poems. For 'pity and terror' there is nothing in the*

³⁷ Él era, pues, el polo puesto a los dioses griegos: “Porque los dioses griegos... no eran lo que parecían... Apolo... había sido cruel con Marsias y había dejado a Níobe sin hijos. Los escudos de acero de los ojos de Atenea no habían mostrado compasión alguna por Aracne; la pompa y los pavos reales eran lo único que Hera tenía de noble, y al mismo padre de los dioses le habían gustado demasiado las hijas de los hombres. Las dos figuras profundas y sugerentes de la mitología griega eran, para la religión, Deméter y, para el arte, Dioniso, el hijo de una mortal que había muerto al traerlo al mundo. Pero la misma Vida, desde su ámbito más bajo y humilde, produjo uno mucho más maravilloso que la madre de Proserpina o el hijo de Sémele. Del taller de un carpintero de Nazaret surgió una personalidad infinitamente más grande que cualquiera de las creadas por el mito o la leyenda, una personalidad, por extraño que parezca, destinada a revelar al mundo el sentido místico del vino y la belleza real de los lirios como nadie antes lo había hecho, ni en Citera ni en Enna” (DP) (“*For the Greek gods... were not really what they appeared to be... Apollo... had been cruel to Marsyas and had made Niobe childless. In the steel shields of Athena’s eyes there had been no pity for Arachne; the pomp and peacocks of Hera were all that was really noble about her; and the Father of the Gods himself had been too fond of the daughters of men. The two most deeply suggestive figures of Greek Mythology were, for religion, Demeter, an Earth Goddess, not one of the Olympians, and for art, Dionysus, the son of a mortal woman to whom the moment of his birth had proved also the moment of her death. But Life itself from its lowliest and most humble sphere produced one far more marvellous than the mother of Proserpina or the son of Semele. Out of the Carpenter’s shop at Nazareth had come a personality infinitely greater than any made by myth and legend, and one, strangely enough, destined to reveal to the world the mystical meaning of wine and the real beauties of the lilies of the field as none, either on Cithaeron or at Enna, had ever done*” -DP, CW 1031-32).

entire cycle of Greek tragedy to touch it. The absolute purity of the protagonist raises the entire scheme to a height of romantic art from which the sufferings of Thebes and Pelops' line are by their very horror excluded, and shows how wrong Aristotle was when he said in his treatise on the drama that it would be impossible to bear the spectacle of one blameless in pain. Nor in Aeschylus nor Dante... in Shakespeare... is there anything that, for sheer simplicity of pathos wedded and made one with sublimity of tragic effect, can be said to equal or even approach the last act of Christ's passion" –DP, CW 1028).

. “Y, sobre todo, Cristo es el individualista supremo... Muchas personas son otras personas. Sus pensamientos son las opiniones de otro, su vida una imitación; sus pasiones una cita. Cristo no sólo fue el individualista supremo, sino el primer individualista de la historia” (DP) (“*And, above all, Christ is the most supreme of Individualists... Most people are other people. Their thoughts are someone else's opinions, their life a mimicry, their passions a quotation. Christ was not merely the supreme Individualist, but he was the first in History*” -DP, CW 1029-30).

. “Para el artista, la expresión es la única forma de poder concebir la vida... Y como que, con el temperamento artístico de alguien para quien el sufrimiento y la aflicción eran formas para poder realizar su concepción de la belleza, creía que una idea no tiene valor hasta que se encarna y deviene imagen, él mismo se convierte en la imagen del hombre que sufre, y como tal ha fascinado y dominado el arte de una manera que jamás ha conseguido ningún dios griego” (DP) (“*To the artist, expression is the only mode under which he can conceive life at all... And feeling, with the artistic nature of one to whom suffering and sorrow were modes through which he could realise his conception of the beautiful, that an idea is of no value till it becomes incarnate and is made an image, he made of himself the image of the Man of Sorrows, and as such has fascinated and dominated art as no Greek god ever succeeded in doing*” -DP, CW 1031).

. “Jesús de Nazaret se creó a sí mismo con su propia imaginación... Fue la negación y la afirmación de la profecía. Por cada expectativa que cumplió destruyó otra” (DP) (“*...out of his own imagination entirely did Jesus of Nazareth create himself... He was the denial as well as the affirmation of prophecy. For every expectation that he fulfilled there was another that he destroyed*” -DP, CW 1033).

. “Creía que la vida era cambiante, fluida, activa, y que dejarla estereotipar en cualquier aspecto equivalía a la muerte” (DP) (“*He felt that life was changeful, fluid, active, and that to allow it to be stereotyped into any form was death*” -DP, CW 1034-35).

Puede ser que la anagnórisis de su anticlasicismo no sea fruto del legado griego, y que sólo Cristo y el Cristianismo le hayan abierto los ojos. No obstante, dado que la paradoja de Wilde descansa también sobre una base griega de identidad diversa: al menos heraclitea, sofística y Platónica, tampoco debe extrañarnos que elogie a Cristo precisamente porque, en buena medida, encarna la paradoja. En efecto, la perfección de la personalidad de Cristo no es distante, falta de espíritu y fría como la perfección de la arquitectura paladiana –Wilde *dicit*–, sino paradójicamente cercana a la imperfección³⁸, al leproso y al ciego, y a la no menos paradójica infelicidad de quien vive para el placer o a la igualmente paradójica pobreza del rico. Cristo se abre a todos porque paradójicamente es el individualista supremo. Su presencia unida a sus actos son la afirmación y la negación a un tiempo de la profecía. Y, en lugar de un judío estereotipado y marcado por la tradición, parece inspirado por Heráclito, puesto que comprende que la vida es cambiante, fluida y activa. Wilde parece ver a Cristo no tanto como el hijo de un legado hebreo como el hijo no esperado, el que se inventa a sí mismo con una imaginación sorprendente o

³⁸ Véase también: “... de una manera que el mundo aún no entiende, consideraba (Jesús) que el pecado y el sufrimiento eran en sí mismos cosas bellas y sagradas, formas de perfección” (DP) (“*But in a manner not yet understood of the world he regarded sin and suffering as being in themselves beautiful holy things and modes of perfection*” -DP, CW 1037).

paradójica en el sentido de inesperada e imprevisible en su contexto³⁹. Más aún, prefiere definirlo a la griega: Cristo es un “poeta”, es el “creador” por excelencia.

Efectivamente, según Wilde, Cristo se halla al mismo nivel que los poetas acompañado por Sófocles, de manera que, en un primer momento, parece incluso que la tragedia griega se salvará de la quema. Pero no; la pureza del dolor de Cristo, de aquél que fue completamente inocente – contraria a la sofisticación estética-, y desmintiendo la opinión de Aristóteles⁴⁰, desbanca a la tragedia griega, incapaz de alcanzar la sublimidad romántica. Arrepentido, transformado por su *metánoia*, Wilde desea tomar la pureza como referencia y no, como es usual en la tragedia griega, todo el horror de máculas y destinos insalvables. No hay modo alguno en que Antígona o Edipo, por ejemplo, puedan alcanzar jamás la pureza de Cristo, ni tampoco la representación de sus dramas respectivos causa el mismo grado de *kátharsis*, objetivo último de la representación teatral según afirma Aristóteles en la *Poética*⁴¹.

¿Por qué Sófocles y Cristo no son comparables o, dicho de otro modo, por qué al segundo le corresponde una categoría artística superior? Habida cuenta de que su “idea” de la humanidad es fruto de su imaginación, podríamos imaginarnos a Cristo como un filósofo platónico, hábil en ascender por la escalera de la abstracción hasta alcanzar la cima del Arquetipo y, más allá de la “concreción” del individuo, compadecerse de la “Humanidad” o mostrarle su simpatía⁴². Pero la originalidad de la imaginación de Jesús estriba en realidad en descender desde el Arquetipo y ver a la “Humanidad” en el “hombre concreto” hasta descubrirse a sí mismo, hombre también, precisamente como el Arquetipo encarnado. El artista, por lo demás, capta la Idea preexistente y

³⁹ El contraste de su talante con su trágico final también resulta paradójico: “Toda la vida de Cristo... es un idilio, aunque termina con el velo del templo rasgado, la oscuridad cubriendo la tierra y la piedra que rueda hasta la puerta del sepulcro. Siempre te lo imaginas como un novio joven con sus compañeros...” (DP) (“*Yet the whole life of Christ... is really an idyll, though it ends with the veil of the temple being rent, and the darkness coming over the face of the earth, and the stone rolled to the door of the sepulchre. One always thinks of him as a young bridegroom with his companions...*” -DP, CW 1029).

⁴⁰ *Poética*, cap. XIII: “... es evidente, en primer lugar, que es necesario que los hombres honrados no aparezcan cambiando de la fortuna al infortunio” (οὐτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν –La traducción es mía siguiendo la edición de R. Kessel. *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965, rpr. 1968).

⁴¹ Cap. VI: “La tragedia es, pues, imitación de una acción seria y completa... en la cual la representación descansa en la acción y no en la narración, y por medio de la compasión y el temor consigue la purificación de pasiones semejantes” (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν -*idem*).

⁴² Podemos verlo en esta contraposición Esfinge / Cristo. ‘The Sphinx’ (el poeta, después de explicarnos todos los amores terribles de la Esfinge y quiénes han sido sus víctimas, quiere que se aleje y prefiere a Jesús): “... Vete, misterio repugnante! ¡Odioso / Animal, vete! Despiertas en mí cada uno de los instintos bestiales, tú me conviertes / En lo que yo llegaría a ser. / Conviertes mi credo en una farsa estéril, tu despiertas locos / Sueños de vida sensual, / Y Atis con su puñal manchado de sangre era mejor / Que lo que yo soy. / ¡Esfinge falsa! ¡Esfinge falsa! En la laguna Estigia, llena de juncos, el viejo / Caronte, apoyándose sobre su remo, / Espera mi moneda. Ve tú antes allí, y a mí / Déjame la cruz. / Quien cuelga de ella, pálido y muriendo de dolor, observa el / Mundo con ojos cansados, / Y llora por cada alma que muere, y llora por / Cada alma en vano” (“... *Get hence, you loathsome mystery! Hideous / Animal, get hence! / You wake in me each bestial sense, you make me / What I Would not be. / You make my creed a barren sham, you wake foul / Dreams of sensual life, / And Atys with his blood-stained knife were better / Than the thing I am. / False Sphinx! False Sphinx! by reedy Styx old / Charon, leaning on his oar, / Waits for my coin. Go thou before, and leave / Me to my crucifix, / Whose pallid burden, sick with pain, watches the / World with wearied eyes, / And weeps for every soul that dies, and weeps for / every soul in vain*” -P, CW 882).

con ella da forma a la ruda e informe materia⁴³, si bien, aventajándola incluso, consigue crearla en realidad *ex nihilo* y, finalmente, encarnarla. Por tanto, el artista verdadero es creador y creación, poeta y poema (*poietés* y *poíema*, o *poíesis* que termina en *poíema*), y fue Jesús quien creó un tipo divino de hombre y lo encarnó.

Se demuestra así que, o la idea (*eidéa* o *idéa*) llega a ser imagen (*eikón*), o es muy difícil que pueda llegar a informar o modelar la realidad tangible. En cualquier caso, no es lógico que Wilde exija a Sófocles, si -por así decirlo- quiere parangonarse con Cristo, que presente algo más que el resultado, *poíema*, de su imaginación; no es lógico, en suma, que a los protagonistas de sus tragedias se les infravalore porque, en definitiva, su dolor, a diferencia del de Cristo, no es real sino ficticio. Sófocles no podrá ser nunca “poeta” o creador de sí mismo como tampoco lo serán Antígona, Edipo o Filoctetes. Sin embargo, Sófocles, poeta, sí los crea y los presenta como imagen artística y bella que operará en el público contemplador -o teatral- la purificación de pasiones semejantes. Antígona, Edipo, etc. son también encarnación del dolor y lo han sido durante siglos, gracias a la representación de sus tragedias en el mágico ámbito del teatro. Es evidente, en consecuencia, que el mismo Wilde ha sido víctima en esta ocasión del anacronismo, pues de lo contrario no hubiera exigido a Sófocles el seguimiento de la preceptiva del esteticismo decimonónico.

El epílogo de esta apartado exige, a mi entender, una buena dosis de delicadeza y tacto. Yo no abordaré, porque ni me corresponde ni quiero hacerlo, todo lo relacionado con las convicciones religiosas de Wilde. ¿Eran sinceras?⁴⁴ ¿No lo eran? ¿La visión wildeana de Cristo es coherente y, en todo caso, aceptable desde los parámetros de la ortodoxia, etc., etc.⁴⁵ Ahora bien, aunque considero evidente que Wilde conservó hasta el final de su vida una admiración profunda y sincera por la figura de Cristo, osaría decir que, en lo que atañe al Cristianismo y a los Cristianos, su espíritu crítico, una vez fuera de la prisión y pasado el arrepentimiento por los errores cometidos -también sincero⁴⁶-, no renuncia a la crítica siempre que lo considera necesario⁴⁷. Y, si lo menciono es porque, ya que he rastreado -y continuaré rastreando- el constante situarse en los dos polos de cualquier cuestión, cumpliendo así las leyes por las que se rige una mente -o simplemente talante- paradójico, quizá sí merece la pena pasar revista ahora a la Correspondencia de Wilde y parar mientes en algunos de los pasajes más significativos. No se

⁴³ “El Arte toma la vida como una parte de su materia bruta, la recrea y la modela de nuevo en formas nuevas, es del todo indiferente a los hechos, inventa, imagina, sueña y mantiene entre sí y la realidad la barrera insuperable del estilo bello” (*DL*) (“*Art takes life as a part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style*” (*DL*, *CW* 1078)

⁴⁴ George Woodcock (*The Paradox of Oscar Wilde*. London and New York: T. V. Boardman & Co., LTD.) afirma, por ejemplo: “Wilde’s initial interest in Christianity perhaps came from the fact that he was greatly moved and aesthetically excited by the beauty of the Catholic Ritual” (72), y, si nos atenemos a lo que puede leerse en las *Selected Letters* respecto de su viaje a Roma después de salir de la prisión, esta fascinación por el ritual perduró hasta el final de su vida.

⁴⁵ Al respecto, véase, por ejemplo: Quintus, J. A. “Christ, Christianity and Oscar Wilde”. *Texas Studies in Literature and Language* 33, 4 (1991) 514-527; Albert, J. “The Christ of Oscar Wilde”. *The American Benedictine Review* 39, 4 (1988), 372-403; Roditi, E. *Oscar Wilde*. Norfolk, CT: New Directions Books, 1947 and Cohen, P. K. *The Moral Vision of Oscar Wilde*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press / Associated Univ. Presses, 1978.

⁴⁶ “Estoy convencido de que el mejor momento de un hombre es cuando se arrodilla sobre el polvo, se golpea el pecho y confiesa todos los pecados” (*DP*) (“*A man’s very highest moments is, I have no doubt at all, when he kneels in the dust, and bests his breast, and tells all the sins of his life*” -*DP*, *CW* 1050).

⁴⁷ Lo que no debería sorprendernos si se tiene en cuenta que: “on his first day of freedom after two years of imprisonment, Oscar Wilde appealed to a Jesuit retreat house on Farm Street in London, seeking refuge there. He received a reply saying he could not be accepted on the impulse of the moment and the matter must be considered for at least a year” (en John Albert, *op. cit.*, 400-401).

trata, claro está, de redimir a los “vicios” helénicos o paganos de la dura condena anterior; se trata más bien de ver si sus “enfados” finales opuestos a los elogios anteriores confirman la solidez del método, de su método. En efecto, le han amenazado con retirarle la asignación económica si vuelve a ver a Bosie, pero esta vez es él quien condenará moralmente al adversario. Ha ido a Roma y, consciente de que el Pontífice jamás recibiría a quien es la “encarnación del escándalo”, obtiene la bendición papal por el método más sencillo. Por otra parte, había proclamado su admiración por el también “romántico” Francisco de Asís⁴⁸, pero, obligado a convivir con la miseria, ha descubierto que discrepa de él profundamente:

. “Viví en silencio y soledad en la cárcel durante dos años. No pensé que, al salir, mi esposa, mis representantes, los guardianes de mis hijos, mis pocos amigos... se unirían para obligarme bajo la amenaza del hambre a vivir de nuevo en silencio y soledad... Jamás he conocido a nadie en quien el sentido moral fuera dominante que no fuera despiadado, cruel, vengativo, cerril y totalmente carente de la más mínima humanidad. Las personas morales, como las llaman, son simples bestias. Antes prefiero tener cincuenta vicios contranaturales que una sola virtud contranatural. Es la virtud contranatural lo que convierte el mundo, para cuantos sufren, en un Infierno prematuro”⁴⁹ (“*I lived in silence and solitude for two years in prison. I did not think that on my release my wife, my trustees, the guardians of my children, my few friends... would combine to force me by starvation to live in silence and solitude again.... I never came across anyone in whom the moral sense was dominant who was not heartless, cruel, vindictive, log-stupid, and entirely lacking in the smallest sense of humanity. Moral people, as they termed, are simple beasts. I would sooner have fifty unnatural vices than one unnatural virtue. It is unnatural virtue that makes the world, for those who suffer, such a premature Hell*” -SL 321-22)⁵⁰.

. “Llegamos a Roma el Jueves Santo... para terror... de toda la corte papal, me puse en primera fila de los peregrinos en el Vaticano, y obtuve la bendición del Santo Padre, bendición que ellos me habrían negado” (“*We came to Rome on Holy Thursday... to the terror of... all the Papal Court, I appeared in the front rank of the pilgrims in the Vatican, and got the blessing of the Holy Father –a blessing they would have denied me*” -SL 356).

. “Como el entrañable San Francisco de Asís, estoy casado con la Pobreza, pero en mi caso el matrimonio no es un éxito; odio la Esposa que se me ha dado: no veo belleza alguna en su hambre

⁴⁸ Y, al hacerlo, el ingenio y la ironía de Wilde brilló una vez más: “Cristo es una figura única... también hubo cristianos antes de Cristo. Deberíamos estar agradecidos por ello. Pero es triste que desde entonces no haya habido ninguno. Hago una excepción: San Francisco de Asís” (DP) (“*There is something unique about Christ... so there were Christians before Christ. For that we should be grateful. The unfortunate thing is that there have been none since. I make one exception, St. Francis of Assisi*” (DP, CW 1037).

⁴⁹ Wilde, Oscar. *Selected Letters*; ed. Rupert Hart-Davis. Oxford: O. U. P., 1979.

⁵⁰ A veces el tono es incluso más reivindicativo: “Es muy injusto que la gente ande diciendo cosas horribles de mí a propósito de Bosie y Nápoles. Un patriota encarcelado por amar a su país ama a su país, y un poeta encarcelado por amar a los chicos ama a los chicos. Haber alterado mi vida habría sido tanto como admitir que el amor Uraniano es innoble. Yo mantengo que es noble -más noble que otras formas de amor” (“*It is very unfair of people being horrid to me about Bosie and Naples. A patriot put in prison for loving his country loves his country, and a poet in prison for loving boys loves boys. To have altered my life would have been to have admitted that Uranian love is ignoble. I hold it to be noble –more noble than other forms*” -SL 327). Y, en ocasiones, aun mostrando un gran respeto, amor y gratitud hacia el amigo que siempre estuvo a su lado, Robert Ross, no esconde lo que realmente cree: “Lo único que me consuela es que tu actitud moral hacia ti mismo es todavía más severa que la tuya hacia los otros. Tu tragedia es la tragedia patológica del Híbrido, el Págeno-Católico. Tú ejemplificas la belleza y la inutilidad de la Conciencia... A menudo me pregunto qué habría pasado con los que sufren si, en lugar de Cristo, hubiera habido un Cristiano” (“*The only thing that consoles me is that your moral attitude toward yourself is even more severe than your attitude toward others. Yours is the pathological tragedy of the Hybrid, the Pagan-Catholic. You exemplify the beauty and uselessness of Conscience... I often wonder what would have happened to those in pain if, instead of Christ, there had been a Christian*” -citado por Quintus, J. A. *Op. cit.*, p. 526).

ni en sus harapos; yo no tengo el alma de San Francisco: tengo sed de la belleza de la vida, lo que deseo es su alegría” (“*Like dear St Francis of Assisi I am wedded to Poverty: but in my case the marriage is not a success: I hate the Bride that has been given to me: I see no beauty in her hunger and her rags: I have not the soul of St Francis: my thirst is for the beauty of life: my desire for its joy*” -SL 352)⁵¹.

Donde mejor queda reflejado, a mi entender, este juego constante de opuestos practicado por O. Wilde es en *The Picture of Dorian Gray*, una novela ciertamente difícil de clasificar⁵² y que ha sido valorada desde puntos de vista, sensibilidades y códigos éticos diversos. En todo caso, yo osaría decir que, del conjunto de obras literarias de autores “filohelénicos” de época victoriana y de exaltación de determinados valores del Helenismo, ninguna cuestiona como ésta con tanta radicalidad los principios de los que parte, o, como mínimo, ninguna osa mostrar unos resultados tan desastrosos. Para Wilde el Esteticismo pasa forzosamente por la restauración del Helenismo –el más hedonista, claro está-, pero su honestidad intelectual, si no yerro en la interpretación global de la obra, le lleva a proveer de razones antihelénicas a los “enemigos” del Legado Griego –y también enemigos suyos hasta el extremo de asediarse y finalmente encarcelarse-, aunque el escritor irlandés reivindica siempre el riesgo de vivir intensa y peligrosamente antes que caer en la parálisis de la contención victoriana.

Lord Henry Wotton, en buena medida el trasunto literario del mismo Wilde, define perfectamente el tipo de sensibilidad extrema propia de un *aisthétés*, abierto a todo tipo de sensaciones, incluidas las más delicadas:

⁵¹ En lo tocante a la religión, la moralidad o la razón, pues, no puede ir más allá de los límites que él mismo establecía también en *De profundis*: “La religión, la moralidad o la razón no me pueden ayudar en absoluto. La moralidad no me ayuda. Soy antinómico por nacimiento. Soy una de aquellas personas que están hechas para las excepciones y no para las reglas... La religión no me ayuda. La fe que otros depositan en lo que es invisible, yo la deposito en lo que se puede mirar y tocar. Mis dioses habitan en templos que se hacen con las manos, y dentro del círculo de la experiencia real mi credo es perfecto y completo, quizá demasiado completo, porque... como muchos o como todos los que han situado el cielo en la tierra, no sólo he hallado la belleza del cielo, sino también el horror del infierno. Cuando pienso en la religión, me parece que me gustaría fundar una orden para los que son incapaces de creer... Todo se ha de convertir en religión, para ser verdad. Y el agnosticismo, como la fe, debería tener su ritual... y alabar a Dios cada día por haberse escondido del hombre... Si no puedo hallar el secreto en mí, no lo hallaré jamás. La razón no me ayuda. Me dice que las leyes que me han condenado son injustas” (DP) (“*Neither religion, morality, nor reason can help me at all. Morality does not help me. I am a born antinomian. I am one of those who are made for exceptions, not for laws... Religion does not help me. The faith that others give to what is unseen, I give to what one can touch, and look at. My gods dwell in temples made with hands; and within the circle of actual experience is my creed made perfect and complete: too complete... for like many or all of those who have placed their heaven in this earth, I have found in it not merely the beauty of heaven, but the horror of hell also. When I think about religion at all, I feel as if I would like to found an order for those who cannot believe... Every thing to be true must become a religion. And agnosticism should have its ritual... and praise God daily for having hidden Himself from man... If I may not find its secret within myself, I shall never find it*” -DP, CW 1019-20).

⁵² También en lo que se refiere a los autores y obras en que ha podido inspirarse. Véase, por ejemplo: Satzinger, C. *The French Influences on Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray*. Lewiston, Lampeter: E. Mellen, 1994 y Whyte, P. “Oscar Wilde et Théophile Gautier: le cas du Portrait de Dorian Gray”. *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 21 (1999) 279-294. Mantiene éste último que Wilde llega a Gautier a través de sus lecturas de Pater y Swinburne, grandes admiradores de Gautier. Por lo que hace a las obras en que *The Picture of Dorian Gray* se ha podido inspirar, propone: “*Melmoth l'homme errant* (1820) de Maturin; *La Peau de Chagrin* et autres récits de Balzac; *Le Portrait Ovale* de E. A.Poe (1842), *Le Portrait* de Gogol (1839-1842), *À Rebours* de Huysmans (1884), etc.

. “Desde la esquina del diván de tapicería persa sobre el que estaba reclinado, fumando, como era su costumbre, innumerables cigarrillos, Lord Henry Wotton apenas veía el fulgor de las flores, dulces como la miel y de color de miel, de retama, cuyas ramas trémulas hacían el efecto de no poder sostener la carga de aquella belleza flamígera. Y de vez en cuando la sombra fantástica del vuelo de los pájaros atravesaba las largas cortinas de seda que caían ante el ventanal, lo que creaba un tipo de efecto japonés momentáneo... el zumbido sordo de las abejas... El fragor apagado de Londres era como el bordón de un órgano distante” (DG) (“*From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flame-like as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect... The sullen murmur of the bees... The dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ*” –DG, CW 18).

Vista, tacto, olfato... ; un esteta sólo puede dialogar con el mundo visible, y Lord Henry hará pronto mención de los “dioses” porque su verdadera nacionalidad es la helénica y su religión también, mientras que parece sugerir que el “Dios singular” –al que no hace referencia explícita– exige renunciar al mundo tangible para abrazar el inteligible, eterno e inmutable. En consecuencia, quiere abrir los ojos de Dorian a la hedónica intensidad del devenir (*gígnesthai*), único goce real aunque fugaz, puesto que los dioses son celosos y pronto toman lo que dan. ¿Ilógica y absurda operación? No lo es en verdad, ya que sólo la alegría del mundo visible puede salvar al hombre de una muerte prematura:

. ‘El auténtico misterio del mundo es lo visible, no lo invisible... Sí, Mr. Gray, los dioses han sido buenos con Usted. Pero lo que los dioses dan, lo quitan rápidamente. Sólo dispone de unos cuantos años para vivir realmente, perfectamente, completamente. Cuando su juventud se acabe, su belleza se acabará con ella, y entonces descubrirá de repente que ya no le quedan triunfos, o que ha de conformarse con los triunfos insignificantes que la memoria de su pasado le hará más amargos que una derrota... ¡Viva! ¡Viva esta vida maravillosa! No deje que nada le pase por alto. Busque siempre nuevas sensaciones. No tenga miedo de nada... Un nuevo Hedonismo: esto es lo que nuestro siglo desea. Usted podría ser su símbolo visible’ (DG) (“*The true mystery of the world is the visible, not the invisible... Yes, Mr. Gray, the gods have been good to you. But what the gods give they quickly take away. You have only a few years in which to live really, perfectly, and fully. When your youth goes, your beauty will go with it, and then you will suddenly discover that there are no triumphs left for you, or have to content yourself with those mean triumphs that the memory of your past will make more bitter than defeats ... Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing... A new Hedonism, that is what our century wants. You might be its visible symbol*’ –DG, CW 31).

Lord Henry considera que el medievalismo se ha prolongado antihistóricamente, si es que por Historia se entiende la natural evolución del ser humano, resultado a su vez de un proceso evolutivo universal. El medievalismo ha sido el paréntesis antinatural de un proceso que comenzó con los griegos, de manera que cumple volver al ideal helénico e incluso superarlo, abjurar definitivamente del miedo, la automutilación, la negación y el estrangulamiento de los impulsos, y, en definitiva, curar el alma de los humanos, enfermos por la acción de tanta tentación abortada:

. ‘Creo que, si un hombre viviera la vida a fondo, plenamente, si diera forma a cada sentimiento, expresión a cada idea, y convirtiera en realidad cada sueño... creo que el mundo ganaría un nuevo impulso tan grande de alegría que olvidaríamos todos los males del Medievalismo y volveríamos al ideal helénico... o a algo más delicado, más rico que el ideal helénico. Pero el hombre más valiente de entre nosotros tiene miedo de sí mismo. La mutilación del salvaje sobrevive trágicamente en la

abnegación que nos destroza la vida. Somos castigados por nuestras negaciones. Cada impulso que nos esforzamos en estrangular nos da vueltas en la cabeza y nos envenena. El cuerpo peca una vez y con el pecado se siente realizado porque la acción es un modo de purificación. Nada queda entonces excepto el rédito de un placer o el lujo de un remordimiento. El único modo de liberarse de una tentación es ceder a ella. Resístela y tu alma enfermará con la añoranza de lo que se ha prohibido, con el deseo de lo que sus leyes monstruosas han convertido en monstruoso e ilegal. Se ha dicho que los grandes acontecimientos del mundo tienen lugar en el cerebro, y no sólo es en el cerebro que tienen lugar los grandes pecados del mundo' (DG) (*'I believe that if one man were to live out his life fully and completely, were to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream, I believe that the world would gain such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of mediaevalism, and return to the Hellenic ideal, to something finer, richer than the Hellenic ideal, it may be. But the bravest man amongst us is afraid of himself. The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our lives. We are punished for our refusals. Every impulse that we strive to strangle broods in the mind and poisons us. The body sins once, and has done with its sin, for action is a mode of purification. Nothing remains then but the recollection of a pleasure, or the luxury of a regret. The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful. It has been said that the great events of the world take place in the brain. It is in the brain, and the brain only, that the great sins of the world take place also'* –DG, CW 28-9).

Los efectos en Dorian Gray de una paideia tan filohedonista son inmediatos y van más allá de los límites evidentes que al menos Lord Henry ha sabido respetar siempre. El miedo a perder la belleza en un futuro próximo es tal que, con la ayuda inestimable de la imaginación literaria de Wilde, su discípulo decide rehuir el envejecimiento inexorable “enmascarándose” con su actual y suma belleza, diabólicamente ajena al devenir –tras vender su alma- y convertida, por tanto, en una singular juventud permanente:

. ‘¡Qué triste! Me convertiré en un viejo, horrible y repugnante. Pero este cuadro siempre será joven... ¡Ojalá fuera al revés! ¡Ojalá fuera yo quien siempre se mantuviera joven y el cuadro el que envejeciera! Por algo así –por algo así- lo daría todo! ¡Sí; no hay nada en todo el mundo que no diese! ¡Daría mi alma por algo así! Tu cuadro me lo ha enseñado. Lord Henry Wotton tiene toda la razón. La juventud es lo único que vale la pena tener. ¡Cuando vea que envejezco, me mataré!’ (DG). (*'How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that –for that- I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!... Your picture has taught me that. Lord Henry Wotton is perfectly right. Youth is the only thing worth having. When I find that I am growing old, I shall kill myself!*' –DG, CW 33-4).

A partir de este momento, los hechos se precipitan. Todo cuanto es placentero y bello quiere poseerlo de una manera absoluta, del mismo modo que posee ya una belleza anclada en su plenitud. Se enamorará de Sibyl Vane o, mejor dicho, de una que estimula su imaginación pero que no se corresponde con la Sibyl real. También la querrá “pura” de cambio y transformación, tal como él la ha imaginado, y, al comprobar su error de percepción, la abandonará abocándola al suicidio. Primero vienen los remordimientos y cree que ha sido cruel, pero un esteta no puede perder el tiempo en nimiedades, de manera que con la “ayuda” intelectual de los consejos cínicos de Lord Henry, llega a la conclusión que le resulta más conveniente. Él no quiere ser un héroe de tragedia griega: “Tiene toda la belleza de una tragedia griega, una tragedia en la que tomé parte de un modo importante, pero que no me ha herido” (DG) (*'It has all the terrible beauty of a Greek tragedy, a tragedy in which I took a great part, but by which I have not been wounded'* - DG, CW 80). De los héroes trágicos griegos se espera, en efecto, la asunción del peso de la culpa hasta las últimas consecuencias, pues hay otras maneras de ser griego que excluyen en verdad el

hedonismo. Lord Henry asegura que las tragedias auténticas son poco “artísticas”. Algunas, como la de Sibyl, son bellas por su “efecto dramático”, pero ella decepcionó a Dorian y él hizo bien en abandonarla. Lo que debe hacer es vivir sin miedo e intensamente, y Dorian proclama su adhesión al ideal helénico, o a lo que paradójicamente será lo mismo: el hedonismo ilimitado que lo destruirá:

. “Sintió que realmente había llegado la hora de decidir. ¿O la decisión ya había sido tomada? Sí, la vida había decidido por él –la vida, y su propia curiosidad infinita por la vida. La juventud eterna, la pasión infinita, placeres sutiles y secretos, goces salvajes y pecados más salvajes –tenía que conseguirlos. El retrato llevaría la carga de su vergüenza: eso era todo” (DG) (“*He felt that the time had really come for making his choice. Or had his choice already been made? Yes, life had decided that for him – life, and his own infinite curiosity about life. Eternal youth, infinite passion, pleasures subtle and secret, wild joys and wilder sins – he was to have all these things. The portrait was to bear the burden of his shame: that was all*” (DG, CW 83-4).

. “Entonces detestó su propia belleza, y, lanzando el espejo contra el suelo y pisándolo con el talón del zapato, lo convirtió en un montón de pedacitos de plata. Era su belleza lo que le había arruinado, la belleza y la juventud por la que había rogado... Su belleza no había sido nada más que una máscara; su juventud una burla” (DG) (“*Then he loathed his own beauty, and, flinging the mirror on the floor, crushed it into silver splinters beneath his heel. It was his beauty that had ruined him, his beauty and the youth that he had prayed for... His beauty had been to him but a mask, his youth but a mockery*” –DG, CW 157).

. “Eché una ojeada alrededor y vio el cuchillo que había apuñalado a Basil Hallward... Al igual que había matado al pintor, mataría su obra y todo lo que significaba. Mataría el pasado y, cuando el pasado estuviera muerto, él sería libre. Cogió el cuchillo y apuñaló el cuadro con él... Cuando entraron, hallaron colgado sobre la pared un espléndido retrato de su dueño tal como lo habían visto por última vez, con toda la maravilla de su juventud y belleza exquisitas. Tendido en el suelo había un hombre muerto, vestido de etiqueta, con un cuchillo atravesándole el corazón. Estaba arrugado, reseco, y tenía un aspecto odioso. Hasta que no examinaron los anillos, no supieron de quién se trataba” (DG) (“*He looked round, and saw the knife that had stabbed Basil Hallward... As it had killed the painter, so it would kill the painter’s work, and all that that mean. It would kill the past and when that was dead he would be free. It would kill this monstrous soul-life, and, without its hideous warnings, he would be at peace. He seized the thing, and stabbed the picture with it... When they entered they found, hanging upon the wall, a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognised who it was*” –DG, CW 158-9).

¡Qué final tan poco estético para un esteta! ¡Qué paradoja! Esta vez parece realmente que los dos polos, casi como si se tratara del Bien y el Mal absolutos, no pueden neutralizarse o contaminarse en modo alguno. Pero probablemente la verdadera paradoja reside en el hecho de que una vida plena, una vida que merezca ser calificada de helénica, implica el riesgo indudable de perder los correctivos *timor sui*, *timor societatis* y *timor Dei* hasta el extremo de morir en la aventura si es necesario, aunque en el polo opuesto representado por el Victorianismo moral también se halla la muerte, la que mata los instintos desde un principio para encavernarlos en la oscuridad angustiada de la contención. Quizá Lord Henry tenía razón después de todo, y vida y *empeiría* son lo mismo; o, dicho de otro modo: quien venga del antihelenismo deberá abrazar el nuevo ideal helénico, y deducimos a su vez que quien lo abrace deberá equilibrarlo con el contrapeso de un sopesado antihelenismo:

. “El objetivo de la vida es el autodesarrollo. Desarrollar perfectamente nuestra naturaleza; para eso estamos aquí cada uno de nosotros. Hoy en día las personas tienen miedo de sí mismas. Han olvidado el más alto de sus deberes, el que tenemos con nosotros mismos... El terror de la

sociedad, que es la base de la moral, el terror de Dios, que es el secreto de la religión... éstos son los dos factores que nos gobiernan” (DG) (“*The aim of life is self-development. To realize one's nature perfectly, that is what each of us is here for. People are afraid of themselves, nowadays. They have forgotten the highest of all duties, the duty that one owes to one's self... The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret of religion: these are the two things that govern us*” –DG, CW 28).

. “Alma y cuerpo, cuerpo y alma... ¡qué misteriosos! Había animalismo en el alma, y el cuerpo tenía sus momentos de espiritualidad. Los sentidos podían refinar y el intelecto degradar... Tal como estaban las cosas, siempre nos habíamos entendido mal y raramente habíamos entendido a los demás. La experiencia no tenía valor ético alguno. Tan sólo era el nombre que los hombres daban a sus errores... los moralistas, como norma, la habían considerado una forma de advertencia, le habían atribuido una cierta eficacia ética en la formación del carácter, la habían elogiado porque nos enseñaba lo que debíamos seguir y nos mostraba lo que debíamos evitar. Pero no había fuerza motriz en la experiencia. Era tan poco una causa activa como la misma conciencia. Todo lo que en realidad demostraba era que nuestro futuro sería el mismo que nuestro pasado, y que el pecado que habíamos cometido una vez, y con aversión, lo cometeríamos muchas veces, y con alegría” (DG) (“*Soul and body, body and soul... how mysterious they were! There was animalism in the soul, and the body had its moments of spirituality. The senses could refine, and the intellect could degrade... As it was, we always misunderstood ourselves and rarely understood others. Experience was of no ethical value. It was merely the name men gave to their mistakes. Moralists had, as a rule, regarded it as a mode of warning, had claimed for it a certain ethical efficacy in the formation of character, had praised it as something that taught us what to follow and showed us what to avoid. But there was no motive power in experience. It was as little of an active cause as conscience itself. All that it really demonstrated was that our future would be the same as our past, and that the sin we had done once, and with loathing, we would do many times, and with joy*” –DG, CW 54).

Querría abrir ahora un pequeño capítulo dedicado al doble uso de la imagen platónica de la caverna por parte de Oscar Wilde⁵³. Se trata de un tópico a mi entender importante y, una vez

⁵³ Platón. R. 514a-517d: ‘A continuación, pues’, dije, ‘imagínate con una experiencia como ésta nuestra naturaleza no sólo en lo tocante a la educación, sino también a la falta de educación. Mira, pues, unos hombres como en un habitáculo subterráneo en forma de cueva, que a lo largo tiene una entrada que sube hacia la luz... Pues esta imagen’, decía yo a mi vez, ‘estimado Glaucón, hay que aplicarla en su totalidad a lo que se ha dicho antes, comparando, por una parte, este espacio que se nos muestra por medio de la vista con el habitáculo de la prisión y, por otra, la luz del fuego de su interior con la fuerza del sol. A su vez, la subida hacia arriba y la contemplación de lo que allí hay, si la tienes por la ascensión del alma hacia la región inteligible, al menos no te separarás de lo que es mi esperanza, ya que tanto deseas saber cuál es... Pues verosímelmente es más o menos así, si lo pensamos según la imagen que se ha mencionado antes’ (ἀπεικασον τοιούτῳ πάθει τὴν ἡμετέραν φύσιν παιδείας τε περί και ἀπαιδευσίας. ἰδὲ γὰρ ἀνθρώπους οἷον ἐν καταγείῳ οἰκῆσει σπηλαιώδει, ἀναπεπταμένην πρὸς τὸ φῶς τὴν εἴσοδον ἔχουση μακρὰν παρὰ πᾶν τὸ σπήλαιον... Ταύτην τοίνυν, ἦν δ’ ἐγώ, τὴν εἰκόνα, ὧ φίλε Γλαύκων, προσαπτέον ἅπασαν τοῖς ἔμπροσθεν λεγομένοις, τὴν μὲν δι’ ὄψεως φαινομένην ἔδραν τῆ τοῦ δεσμωτηρίου οἰκῆσει ἀφομοιοῦντα, τὸ δὲ τοῦ πυρὸς ἐν αὐτῇ φῶς τῆ τοῦ ἡλίου δυνάμει· τὴν δὲ ἄνω ἀνάβασιν και θεάν τῶν ἄνω τὴν εἰς τὸν νοητὸν τόπον τῆς ψυχῆς ἄνοδον τιθεῖς οὐχ ἀμαρτήση τῆς γ’ ἐμῆς ἐλπίδος, ἐπειδὴ ταύτης ἐπιθυμεῖς ἀκούειν... εἰκὸς γάρ που οὕτως, εἴπερ αὐτὸ κατὰ τὴν προειρημένην εἰκόνα τοῦτ’ ἔχει –la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet. *Platonis Opera*, vol. 4. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1968). “Mito, símil, fábula, alegoría, etc.” son algunos de los términos con que Platón ha sido “corregido”. Heidegger, por ejemplo, escribe en *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1988: “*Wir sprechen von einem ‘Gleichnis’, sagen auch ‘Sinn-Bild’. Das heisst: ein sichtbarer Anblick, so freilich, dass das Erblickte allsogleich ein Winkendes ist. Der Anblick will nicht und nie für sich allein stehen; er gibt einem Wink: dahin, dass es etwas und was es bei diesem Anblick und durch diesen Anblick zu verstehen gibt. Der Anblick winkt, - er*

más, el ingenio del escritor, la capacidad de ir de un polo al otro –en este caso, de “salir de” y de “entrar en” la caverna- nos sorprende. Comencemos primero por la referencia explícita, es decir, por el diálogo que Cyril y Vivian mantienen en *The Decay of Lying*. Vivian ha intentado que Cyril comprenda que, en contra de la opinión general, la vida imita al arte y no a la inversa. Cyril ha terminado admitiéndolo, pero a su vez espera que su interlocutor reconozca al menos que “el arte expresa el temperamento de su época” (“Art expresses the temper of its age”). Vivian, sin embargo, lo niega:

. ‘... El arte jamás expresa algo distinto a sí mismo. Éste es el principio de mi nueva estética... Claro está que las naciones y los individuos... tienen siempre la impresión de que es de ellos de quien hablan las Musas, y se esfuerzan por hallar en la dignidad serena del arte imaginativo algún espejo de sus pasiones turbias, olvidando siempre que el cantor de la vida no es Apolo sino Marsias... Lejos de la realidad, y con los ojos apartándose de las sombras de la cueva, el Arte revela su propia perfección’ (DL) (*Art never expresses anything but itself. This is the principle of my new aesthetics ... Of course, nations and individuals ... are always under the impression that it is of them that the Muses are talking, always trying to find in the calm dignity of imaginative art some mirror of their own turbid passions, always forgetting that the singer of life is not Apollo but Marsyas. Remote from reality, and with her eyes turned away from the shadows of the cave, Art reveals her own perfection*’ –DL, CW 1087)⁵⁴.

He aquí un magnífico ejemplo de ortodoxia platónica: la superior dignidad serena del arte opuesta al ámbito inferior de la vida; Apolo opuesto a Marsias; la luz y la perfección opuestas a la oscura y cavernosa realidad terrenal; y, por descontado, la “revelación” que supone el tránsito de la oscuridad a la luz. La fidelidad al modelo es tal que nada hace pensar que pueda ser invertido, pero Wilde lo hace. Antes hemos mencionado la crueldad de Dorian hacia Sibyl, pero no hemos reparado en los detalles:

. (Sibyl): ‘Dorian ... antes de conocerte, la única realidad de mi vida era actuar. Vivía inmersa en el teatro. Creía que todo era verdad. Una noche era Rosalind y, a la siguiente, Portia... Mi mundo

lenkt in ein zu Verstehendes, d. h. in den Bereich von Verstehbarkeit (die Dimension, innerhalb deren verstanden wird): in einen Sinn (daher Sinn-Bild)” (“Hablamos de una ‘comparación’ (‘alegoría’?), también de una ‘imagen con sentido’. Es decir: una visión (mirada, contemplación) evidente, tan clara que lo visto es a la vez una pista. La visión nunca quiere mantenerse sola por sí misma; da una pista: en el sentido de que hay algo que entender y qué hay que entender en la visión y por medio de la visión. La visión insinúa, -guía hacia algo que debe ser entendido, esto es, hacia el ámbito de la inteligibilidad (la dimensión, en la que entendemos): hacia el sentido (por tanto, una imagen con sentido)” –la traducción es mía. La traducción al inglés de Ted Sadler, *The Essence of Truth. On Plato’s Cave Allegory and Theaetetus*. London & New York: Continuum, 2002, dice: “We speak of an ‘allegory’, also of ‘sensory image’ (Sinn-Bild), of a sort that provides a hint or clue. The image is never intended to stand for itself alone, but indicates that something is to be understood, providing a clue as to what this is. The image provides a hint -it leads into the intelligible, into a region of intelligibility (the dimension within which something is understood), into a sense (hence sensory image)”. Discrepo de Sadler respecto de la traducción de ‘Gleichnis’ por ‘allegory’, pero, en cualquier caso, Platón dice simplemente “esta imatge... hay que aplicarla”. Por tanto, se trata de una προσαπτεία εικόν que Platón no parece que considere ὑπόνοια, el término platónico por ἀλληγορία.

⁵⁴ Idea que vuelve a aparecer en las cartas: “... el poema (se refiere a ‘The Ballad of Reading Gaol’) es demasiado autobiográfico... las experiencias reales son cosas ajenas que nunca deberían influenciarnos, pero fue algo arrancado de mí, un grito de dolor, el grito de Marsias, no el canto de Apolo. Aun así, tiene cosas buenas (“... *the poem is too autobiographical... real experiences are alien things that should never influence one, but it was wrung out of me, a cry of pain, the cry of Marsyas, not the song of Apollo. Still, there are some good things in it*” -SL 328).

eran los decorados. No conocía nada más que sombras, y pensaba que eran reales. Apareciste tú... y liberaste mi alma de la prisión. Me enseñaste lo que es la realidad. Esta noche... me he dado cuenta de la falsedad, la impostura, la estupidez del espectáculo vacío... he sido consciente de que Romeo era odioso, viejo... que las palabras que había dicho eran irreales... Tú me habías dado algo superior, algo de lo que el Arte es tan sólo un reflejo. Me hiciste entender qué es realmente el amor... Me he cansado de las sombras... De repente mi alma ha captado el significado de todo... Llévame contigo... Odio el escenario. Podría imitar una pasión que no siento, pero no una pasión que me quema como el fuego'... (Dorian): 'Has matado mi amor... Antes excitabas mi imaginación... Te quería porque eras maravillosa, porque tenías genio e intelecto, porque dabas cumplimiento a los sueños de los grandes poetas y forma y sustancia a las sombras del arte. Lo has echado todo a perder. Eres superficial y estúpida' (DG) (Sibyl: '*Dorian...before I knew you, acting was the one reality of my life. It was only in the theatre that I lived. I thought that it was all true. I was Rosalind one night and Portia... The painted scenes were my world. I knew nothing but shadows, and I thought them real. You came... and you freed my soul from prison. You taught me what reality really is. To-night... I saw... the sham, the silliness of the empty pageant in which I had always played... I became conscious that the Romeo was hideous, and old... that the words I had to speak were unreal... You had brought me something higher, something of which all art is but a reflection. You had made me understand what love really is... I have grown sick of shadows... Suddenly it dawned on my soul what it all meant... Take me away... I hate the stage. I might mimic a passion that I do not feel, but I cannot mimic one that burns me like fire*'... Dorian: '*You have killed my love ... You used to stir my imagination... I loved you because you were marvellous, because you had genius and intellect, because you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art. You have thrown it all away. You are shallow and stupid*' -DG, CW 71-2).

Que el modelo subyacente es el mismo es de todo punto evidente. La realidad y la verdad de Sibyl no eran más que sombras. Ha vivido toda la vida en la prisión de las apariencias. Era realmente un alma prisionera esperando quien la liberara. Sus compañeras de prisión eran la falsedad y la impostura; y, finalmente, ha accedido a la luz y ha captado el sentido de todo, porque hay una realidad superior de la cual la inferior es tan sólo un reflejo. Pero las palabras de Dorian contradicen totalmente el espíritu de la imagen platónica, y contradicen también el pasaje mencionado de *The Decay of Lying*. En efecto, antes se nos decía que el arte pertenece a un ámbito superior lejos de las sombras de la caverna. Dorian también cree que es superior, y quiere que Sibyl continúe entregada al arte. Pero si ella quiere dejar de ser artista, es justamente porque ha dejado atrás la prisión de la falsedad que caracteriza aquella profesión. Dorian le está pidiendo, pues, y paradójicamente, que permanezca casada con el arte en la oscura caverna sin salir a la luz de la realidad. Y, por si aún dudábamos y creíamos que al final habíamos terminado confundiéndonos, las últimas palabras del esteta confirman que no, que lo hemos formulado bien, puesto que la oscura caverna es, según Dorian, el espacio natural de los "sueños y las sombras" (dreams and shadows) y Sibyl no debiera haber devenido jamás "superficial" (shallow). Y todavía una apostilla: el hombre que está pidiendo que el arte ajeno a la realidad permanezca en la cueva es, él mismo, una pura falsedad o máscara que vive al aire libre, mientras que su rostro verdadero permanece encerrado en casa. ¡Sin comentarios!

La presentación del pasaje siguiente, perteneciente también a *The Picture of Dorian Gray*, implica un grado mayor de riesgo, ya que de hecho no puedo demostrar que el modelo subyacente continúe siendo la caverna de Platón. Quiero arriesgarme, sin embargo, pues Lord Henry "ataca" de nuevo y, si no yerro, Wilde podría muy bien estar aprovechando la oportunidad para corregir la metafísica platónica desde la imagen platónica:

"El culto de los sentidos se ha denigrado a menudo... Había habido negaciones obstinadas y locas, formas monstruosas de autotortura y autonegación: la causa era el miedo... Sí, tal como había profetizado Lord Henry, habría un nuevo hedonismo que recrearía la vida, y la salvaría del puritanismo severo, desagradable, que en nuestros días experimenta un curioso renacimiento.

Ciertamente tendría el intelecto a su servicio, pero nunca aceptaría teoría o sistema alguno que significara el sacrificio de cualquier tipo de experiencia apasionada. Su objetivo, en efecto, sería la experiencia en sí misma... Pocos hay de nosotros que en alguna ocasión no se hayan despertado antes del alba, o después de una de aquellas noches sin sueños que casi nos enamoran de la muerte... por las cámaras del cerebro corren fantasmas más terribles que la misma realidad... Gradualmente unos dedos blancos atraviesan las cortinas... Sombras mudas se desplazan a los rincones de la habitación... Fuera se oye el movimiento de los pájaros entre las hojas, o el sonido de los hombres que van a trabajar, o el suspiro y el lloriqueo del viento que baja de las montañas... y, sin embargo, necesita sacar al sueño de su cueva. Se alzan, uno tras otro, los velos de fina gasa oscura, y poco a poco las cosas recuperen la forma y el color, y vemos el alba recreando el viejo dibujo del mundo... De las sombras irreales de la noche vuelve la vida real que conocíamos... un mundo en que el pasado tenga poco o ningún espacio... o que, en cualquier caso, no sobreviva en forma consciente alguna de obligación o arrepentimiento, ya que incluso el recuerdo de la alegría tiene su amargura, y el del placer su dolor” (DG) (“*The worship of the senses has often... been decried... There had been mad wilful rejections, monstrous forms of self-torture and self-denial, whose origin was fear... Yes: there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life and to save it from that harsh uncomely puritanism that is having, in our own day, its curious revival. It was to have its service of the intellect, certainly, yet it was never to accept any theory or system that would involve the sacrifice of any mode of passionate experience. Its aim, indeed, was to be experience itself... Of the asceticism that deadens the senses, as of the vulgar profligacy that dulls them, it was to know nothing. But it was to teach man to concentrate himself upon the moments of a life that is itself but a moment. There are few of us who have not sometimes wakened before dawn, either after one of those dreamless nights that make us almost enamoured of death... when through the chambers of the brain sweep phantoms more terrible than reality itself... Gradually white fingers creep through the curtains... dumb shadows crawl into the corners of the room and crouch there. Outside, there is the stirring of birds among the leaves, or the sound of men going forth to their work, or the sigh and sob of the wind coming down from the hills... and yet must needs call forth sleep from her purple cave. Veil after veil of thin dusky gauze is lifted, and by degrees the forms and colours of things are restored to them, and we watch the dawn remaking the world in its antique pattern... Out of the unreal shadows of the night comes back the real life that we had known... a world in which the past would have little or no place, or survive, at any rate, in no conscious form of obligation or regret, the remembrance even of joy having its bitterness and the memories of pleasure their pain*” –DG, CW 99-100).

Según Lord Henry, no es difícil imaginar toda la historia ascética de Occidente como una pesadilla “encavernada” en nuestro cerebro (in the chambers of the brain). El terror nos ha dominado hasta el punto de abjurar del intelecto y de no comprender nada. En su ausencia no hemos sabido gozar de las sensaciones y las pasiones, y lo que aún es peor, por el hecho de haberlas reprimido, las hemos animalizado al tiempo que nos autotorturábamos sin piedad rindiéndonos al dolor y a la abnegación. Hemos sido prisioneros durante siglos. Es hora, pues, de recuperar la experiencia apasionada, de salvarnos del puritanismo y de abjurar tanto del ascetismo que apaga los sentidos como del libertinaje que los embota. La pesadilla –esto es, nosotros mismos- ha de salir de la “caverna” (cave), y no para iniciar un viaje de ascensión vertical hacia la región inteligible, sino para restablecer de nuevo el contacto con un mundo, ahora y aquí, que nos envía ruidos de pájaros, hojas movidas por el viento y hombres que van al trabajo. Las “sombras irreales de la noche” intelectual (the unreal shadows of the night) han desaparecido y, por tanto, se supone que sabremos hacer frente a las acometidas de un ascetismo que parece no morir nunca y, mucho menos aún, en época victoriana.

Para Wilde la imagen platónica de la caverna es sin duda un gran hallazgo, y la prisión de Reading una terrible experiencia personal. Amparándose en las dos, en la ficticia y la real, consigue hablar de casi todas las que asfixian y han asfixiado a la humanidad. No es de extrañar, pues, que se reivindicque una armonía griega o estado dionisiaco de la mente que las imposibilite para siempre:

. “La Humanidad ha entrado continuamente en las prisiones del puritanismo, el filisteísmo, el sensualismo y el fanatismo, y puesto bajo llave a su propio espíritu. Pero después de un tiempo surge un enorme deseo de libertad, de autopreservación” (65)⁵⁵ (“*Mankind has been continually entering the prisons of Puritanism, Philistinism, Sensualism, Fanaticism, and turning the key on its own spirit: But after a time there is an enormous desire for freedom –for self-preservation*” –41)⁵⁶.

. “Apruebo a Jean Moréas y su escuela por querer restablecer la armonía griega y hacernos volver al estado dionisiaco de la mente. El mundo tiene mucho deseo de alegría. Aún no nos hemos librado del abrazo sirio y sus divinidades cadavéricas. Estamos siempre sumergidos en el reino de las sombras. Mientras esperamos una nueva religión de la luz, que el Olimpo nos sirva de abrigo y refugio. Debemos dejar a nuestros instintos reír y jugar al sol como un grupo de niños sonrientes. Amo la vida. Es tan bella” (405) (“*I approve of Moréas and his school for wanting to re-establish Greek harmony and to bring back to us the Dionysian state of mind. The world has such a thirst for. We are not yet released from the Syrian embrace and its cadaverous divinities. We are always plunged into the kingdom of shadows. While we wait for a new religion of light, let Olympus serve as shelter and refuge. We must let our instincts laugh and frolic in the sun like a troop of laughing children. I love life. It is so beautiful*” –328-9).

. “Cunningham Graham, que también había estado en prisión, escribió a Wilde una carta muy elogiosa, y Wilde, agradeciéndoselo, le respondió: ‘Yo...desearía que pudiésemos encontrarnos para hablar sobre las numerosas cárceles de la vida: cárceles de piedra, cárceles del intelecto, cárceles de la moralidad, etcétera. Todas las limitaciones, externas o internas, son cárceles, muros, y la vida es una limitación’” (633) (“*Cunningham Graham, who had been in prison himself, wrote Wilde a letter full of praise, and Wilde, in thanking him, replied, ‘I... wish we could meet to talk over the many prisons of life -prisons of stone, prisons of passions, prisons of intellect, prison of morality and the rest. All limitations, external or internal, are prisons –walls, and life is a limitation’*” –526).

Y, para terminar, un pequeño pasaje de *De profundis*. Los términos literales son ahora “heights” y “depths” y no “aire libre” y “caverna”, de modo que me he de situar forzosamente en el terreno de la mera hipótesis, si bien osaría decir que verosímil. Sabemos cómo terminó Dorian Gray, pero hubo un tiempo en que estaba convencido de que había que entrar en la caverna y no permanecer en cambio fuera. El texto no menciona ni los términos ni el concepto, pero sospecho que están en la mente de Wilde. En todo caso, la experiencia ficticia del ficticio Dorian Gray se nos antoja una premonición de ésta su caída real:

. “Los dioses me lo habían dado casi todo... Pero me dejé tentar por largos períodos de bienestar insensato y sensual. Me divertía siendo un *flâneur*, un dandi, un hombre de moda. Me rodeé de naturalezas inferiores y de mentes más mezquinas. Me convertí en el dilapidador de mi propio genio, y desaprovechar una juventud eterna me proporcionaba una curiosa alegría. Cansado de estar en las alturas, me sumergí deliberadamente en las profundidades en busca de nuevas sensaciones” (DP) (“*The gods had given me almost everything. But I let myself be lured into long spells of senseless and sensual ease. I amused myself with being a flâneur, a dandy, a man of fashion. I surrounded myself with the smaller natures and the meaner minds. I became the spendthrift of my own genius, and to waste an eternal youth gave me a curious joy. Tired of being on the heights, I deliberately went to the depths in the search for new sensation*” –DP, CW 1017).

. “Némesis me ha atrapado en su red: resistirse sería una locura. ¿Por qué corre uno hacia su ruina? ¿Por qué la destrucción ejerce tal fascinación? ¿Por qué, cuando uno se halla en la cumbre debe lanzarse al vacío? Nadie lo sabe, pero es así”⁵⁷ (“*Nemesis has caught me in her net: to struggle is foolish. Why is it that one runs to one’s ruin? Why has destruction such a fascination? Why, when*

⁵⁵ Ellmann, R. *Oscar Wilde*. Barcelona: Edhasa, 1990. La numeración entre paréntesis se refiere a esta edición y también la de las citas siguientes.

⁵⁶ Ellmann, R. *Oscar Wilde*. London: Hamish Hamilton, 1987. *Idem*.

⁵⁷ Una gran paradoja, pues, que la razón no puede explicar.

one stands on a pinnacle, must one throw oneself down? No one knows. But things are so” -SL 302).

Para el creador de un personaje como Dorian Gray, para una mente diseñadora de paradojas y que, por tanto, sabe y quiere presentar los dos polos de una misma vida que termina en desastre, en principio no debería haber sido difícil prever primero y protegerse después contra lo que podríamos llamar “los peligros reales del amor griego”. Conocía bien, muy bien, los textos clave del llamado “amor platónico” y su mente estaba bien equipada para entender y captar el alcance de una serie de advertencias que ellos mismos contienen y que revelan la semántica primero sensual pero finalmente uránica del adjetivo “platónico”, difícil de asumir para un esteta entregado al goce de todo tipo de placeres⁵⁸. Diotima y Sócrates dejan claro, hacia el final del *Simposio*, que la belleza física de los adolescentes puede ser no sólo el primer peldaño, abstracción tras abstracción, de una *anábasis* maravillosa hacia la Belleza ideal o Bien⁵⁹, sino

⁵⁸ Sobre el amor platónico y el amor griego en general, véase, por ejemplo: Thornton, B. S. *Eros. The Myth of Ancient Greek Sexuality*. Oxford: Westview Press, 1997; Eslava Galán, J. *Amor y sexo en la antigua Grecia*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1997; Singer, I. *The Nature of Love I From Plato to Luther*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996; Peray, W. A. *Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996; Osborne, C. *Eros Unveiled. Plato and the God of Love*. Oxford: Clarendon Press, 1994; Halperin, D. *One Hundred Years of Homosexuality*. New York, London: Routledge, 1990; Price, A. W. *Love and Friendship in Plato and Aristotle*. Oxford: Clarendon Press, 1989; Sergent, B. *La homosexualidad en la mitología griega*. Barcelona: Alta Fulla, 1986; Galiano F., Lasso de la Vega, Adrados, F. R.. *El descubrimiento del amor en Grecia*. Madrid: Coloquio, 1985; Calame, C. (ed.). *L'amore in Grecia*. Bari: Laterza, 1984; Mazel, J. *Les métamorphoses d'Eros. L'amour dans la Grèce antique*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984; Fone, Byrner R. S. (ed.). *The Columbia Anthology of Gay Literature. Readings from Western Antiquity to the Present Day*. New York: Columbia University Press, 1983; Buffière, F. *Eros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1980; Dover, K. J. *Greek Homosexuality*. London: Duckworth, 1978; Marrou. H. I. *Historia de la educación en la Antigüedad*. Buenos Aires: Edit. Univ. de Buenos Aires, 1976; Fraisse, J. C. *Philia. La Notion d'Amitié Dans la Philosophie Antique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974; Verene, D. P. *Sexual Love and Western Morality*. Boston, London: Jones and Bartlett Publishers, 1972; Symonds, J. A. *A Problem in Greek Ethics*. New York: Haskell House Publishers Ltd., 1971 (1st ed. 1901); Robin, L. *La théorie Platonicienne de l'amour*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

⁵⁹ ‘Cumple (dice Diotima)... enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar entonces bellos discursos; comprender después que la belleza de un cuerpo es hermana de la que hay en otro y que, si hay que ir en busca de la belleza de la forma, es una gran insensatez no considerar que la belleza que hay en todos los cuerpos es una e idéntica. Una vez comprendido esto, cumple hacerse amante de todos los cuerpos bellos y calmar el fuerte deseo de uno solo... Después, tener por más valiosa la belleza de las almas que la del cuerpo, de manera que, aunque alguien con un alma noble tenga poca belleza corporal, esto baste para amarle, inquietarse por él, engendrar y buscar palabras tales que hagan mejores a los jóvenes, a fin de que se vea forzado de nuevo a contemplar la belleza de las normas de conducta y las leyes y a darse cuenta de que todo esto está emparentado, para considerar que la belleza del cuerpo es insignificante. Después de las normas de conducta, conviene que el iniciador guíe hacia las ciencias a fin de que el iniciado... dirija su mirada hacia aquel mar inmenso de belleza y al contemplarlo conciba bellos y magníficos discursos y pensamientos en abundante filosofía, hasta que... atisbe una ciencia única... Efectivamente, quien ha sido educado en cuestiones amorosas y ha contemplado en este orden y como es debido las cosas bellas... obtendrá súbitamente la visión de algo que, por naturaleza, es bello de una manera admirable... que, en primer lugar es siempre, ni nace ni muere...’ (210- 211) (δεῖ... ἐνὸς αὐτὸν σώματος ἐρᾶν καὶ ἐνταῦθα γεννᾶν λόγους καλοῦς, ἔπειτα δὲ αὐτὸν κατανοῆσαι ὅτι τὸ κάλλος τὸ ἐπὶ ὄψωυν σώματι τῷ ἐπὶ ἑτέρῳ σώματι ἀδελφόν ἐστι, καὶ εἰ δεῖ διώκειν τὸ ἐπ' εἶδει καλόν, πολλὴ ἄνοια μὴ οὐχ ἓν τε καὶ

también el paso en falso hacia una *katábasis* definitiva en la prisión de la carne y la materia. O, todavía peor, sus palabras revelan que el amante platónico, al igual que de joven e ignorante llega a adulto y sabio, cubriendo así las dos etapas o polos de un único viaje existencial, necesita primero y ha de despreciar después la belleza física de los jóvenes, paupérrima versión de una no-material y perfecta, la Belleza en sí misma:

‘Éste es el momento de la vida -si es que realmente pudiera suceder en algún otro-, estimado Sócrates’, dijo la extranjera de Mantinea, ‘en que la vida se hace soportable para el hombre: cuando contempla la belleza en sí misma. Si alguna vez la llegas a ver, no te parecerá comparable ni con el oro, ni con los vestidos, ni con los adolescentes y jóvenes bellos, ante los cuales ahora, cuando los contemplas, te quedas extasiado y, viéndolos y estando siempre con ellos, estás dispuesto –no sólo tú sino también muchos otros-, si de algún modo fuera posible, a no comer ni beber, sino sólo a contemplarlos y gozar de su compañía’ (211d-) (ἐνταῦθα τοῦ βίου, ὧ φίλε Σώκρατες, ἔφη ἡ Μαντινικὴ ξένη, εἶπερ που ἄλλοθι, βιωτὸν ἀνθρώπων, θεωμένῳ αὐτὸ τὸ καλόν. ὃ ἐάν ποτε ἴδῃς, οὐ κατὰ χρυσίον τε καὶ ἐσθῆτα καὶ τοὺς καλοὺς παιδᾶς τε καὶ νεανίσκους δόξει σοι εἶναι, οὐς νῦν ὀρῶν ἐκπέπληξαι καὶ ἔτοιμος εἶ καὶ σὺ καὶ ἄλλοι πολλοί, ὀρῶντες τὰ παιδικὰ καὶ συνόντες ἀεὶ αὐτοῖς, εἴ πως οἶόν τ’ ἦν, μήτ’ ἐσθίειν μήτε πίνειν, ἀλλὰ θεᾶσθαι μόνον καὶ συνεῖναι –la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet, *Platonis Opera*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1967).

Inútiles son, pues, los esfuerzos de Alcibíades por hacer valer con Sócrates, que ya ha atisbado la cima de la jerarquía ideal o Belleza-Bien, los poderes de su somática belleza, puesto que el maestro que es ahora –que no amante- tiene una virtud que podría mejorar al aplicado alumno –que no bello amado: “En verdad verías en mí una belleza indescriptible y muy distinta de la bella figura que tú posees” (218e) (ἀμήχανόν τοι κάλλος ὀρώης ἂν ἐν ἐμοὶ καὶ τῆς παρὰ σοὶ εὐμορφίας πάμπολυ διαφέρων –*idem*). Pues bien, Wilde no quiso -o seguramente no pudo- cubrir mentalmente las dos etapas o polos que acabo de mencionar, pero la paradoja de la vida se encargó de abrirle los ojos a una realidad que esta vez –*De profundis* lo confirma- a buen seguro le habría gustado ahorrarse. He aquí el resultado de su amistad con aquel “Greek boy”⁶⁰ a quien no supo enfrentarse; he aquí las consecuencias de no querer parar mientes en el mensaje de un discurso que enseñaba a los amantes griegos a revisar –perdonad el anacronismo- su *ars amandi*:

ταῦτὸν ἡγεῖσθαι τὸ ἐπὶ πᾶσιν τοῖς σώμασι κάλλος· τοῦτο δ’ ἐννοήσαντα καταστῆναι πάντων τῶν καλῶν σωμάτων ἐραστήν, ἑνὸς δὲ τὸ σφόδρα τοῦτο χαλάσαι... μετὰ δὲ ταῦτα τὸ ἐν ταῖς ψυχαῖς κάλλος τιμιώτερον ἡγήσασθαι τοῦ ἐν τῷ σώματι, ὥστε καὶ ἐὰν ἐπιεικῆς ὦν τὴν ψυχὴν τις κἂν σμικρὸν ἄνθος ἔχη, ἐξαρκεῖν αὐτῷ καὶ ἐρᾶν καὶ κῆδεσθαι καὶ τίκτειν λόγους τοιοῦτους καὶ ζητεῖν, οἵτινες ποιήσουσι βελτίους τοὺς νέους, ἵνα ἀναγκασθῆ αὐθιμάσασθαι τὸ ἐν τοῖς ἐπιτηδεύμασι καὶ τοῖς νόμοις καλὸν καὶ τοῦτ’ ἰδεῖν ὅτι πᾶν αὐτὸ αὐτῷ συγγενές ἐστιν, ἵνα τὸ περὶ τὸ σῶμα καλὸν σμικρὸν τι ἡγήσῃται εἶναι· μετὰ δὲ τὰ ἐπιτηδεύματα ἐπὶ τὰς ἐπιστήμας ἀγαγεῖν, ἵνα... ἐπὶ τὸ πολὺ πέλαγος τετραμμένος τοῦ καλοῦ καὶ θεωρῶν πολλοὺς καὶ καλοὺς λόγους καὶ μεγαλοπρεπεῖς τίκτη καὶ διανοήματα ἐν φιλοσοφίᾳ ἀφθόνῳ, ἕως ἂν... κατίδη τινὰ ἐπιστήμην μίαν τοιαύτην... ὅς γὰρ ἂν μέχρι ἐνταῦθα πρὸς τὰ ἐρωτικὰ παιδαγωγηθῆ, θεώμενος ἐφεξῆς τε καὶ ὀρθῶς τὰ καλά... ἐξαίφνης κατόψεται τι θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν... πρῶτον μὲν ἀεὶ ὄν καὶ οὔτε γιγνόμενον οὔτε ἀπολλύμενον –la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet, *Platonis Opera*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1967).

⁶⁰ “Mi muchacho más querido... No soporto verte, tan griego y encantador deformado por la pasión” (“*Dearest of all boys... I cannot see you, so Greek and gracious, distorted with passion*” -SL 111). “Yo sé que Jacinto, a quien Apolo amó tan locamente, eras tú en tiempos de los griegos” (“*I know Hyacinthus, whom Apollo loved so madly, was you in Greek days*” -SL 107).

. “Los dioses son extraños. No se sirven sólo de nuestros vicios para flagelarnos. Nos llevan a la ruina por medio de lo que en nosotros hay de bueno, gentil, humano, amable. De no ser por mi compasión y afecto por ti y los tuyos, ahora no estaría llorando en este lugar terrible” (DP 52). (*“The gods are strange. It is not for our vices only they make instruments to scourge us. They bring us to ruin through what in us is good, gentle, humane, loving. But for my pity and affection for you and yours, I would not now be weeping in this terrible place” -DP, CW 995*).

. “Pensaba que la vida iba a ser una comedia brillante, y que tú serías uno de sus muchos personajes elegantes. Descubrí que era una tragedia repulsiva y repelente, y que la causa siniestra de la gran catástrofe... eras tú mismo, sin la máscara de alegría y placer que te había engañado no menos que a mí” (DP) (*“I thought life was going to be a brilliant comedy, and that you were to be one of many graceful figures in it. I found it to be a revolting and repellent tragedy, and that the sinister occasion of the great catastrophe... was yourself, stripped of that mask of joy and pleasure by which you, no less than I” -DP, CW 998*).

. “Viniste a mí para aprender el Placer de la Vida y el Placer del Arte. Quizá he sido escogido para enseñarte algo mucho más maravilloso, el significado de la Aflicción y su belleza” (DP) (*“You came to me to learn the Pleasure of Life and the Pleasure of Art. Perhaps I am chosen to teach you something much more wonderful, the meaning of Sorrow, and its beauty” -DP, CW 1059*).

. “Me culpo por permitir que una amistad no-intelectual, una amistad cuyo objetivo principal no era la creación y la contemplación de cosas bellas, dominara totalmente mi vida... Eras incapaz de entender las condiciones indispensables para la producción de obras artísticas... mi vida, mientras estuviste a mi lado, fue completamente estéril” (DP) (*“I blame myself for allowing an unintellectual friendship, a friendship whose primary aim was not the creation and contemplation of beautiful things, entirely to dominate my life... You could not understand the conditions requisite for the production of artistic work... my life, as long as you were by my side, was entirely sterile” -DP, CW 981*).

. “Eras agotador. Fue el triunfo del más débil sobre el fuerte que en algún lugar de alguna de mis obras describo como ‘la única tiranía que perdura’” (DP) (*“You were one out. It was the triumph of the smaller over the strong which somewhere in one of my plays I describe as being ‘the only tyranny that lasts’” -DP, CW 984-5*).

. “Éticamente habías sido incluso más destructivo que artísticamente” (DP) (*“Ethically you had been even still more destructive to me than you had been artistically” -DP, CW 985*).

. “... el mundo bello e irreal del Arte en el que reiné y habría continuado reinando si no me hubiera dejado seducir por el mundo imperfecto de las pasiones groseras, del apetito sin distinción, del deseo sin límite y la codicia informe...” (DP) (*“... that beautiful unreal world of Art where once I was a King, and would have remained King, indeed, had I not let myself be lured into the imperfect world of coarse uncompleted passions, of appetite without distinction, desire without limit, and formless greed...” -DP, CW 1014*).

. “Habla (la madre de lord Alfred Douglas) de la influencia del grande sobre el joven... Es una de sus actitudes predilectas sobre la cuestión, puesto que siempre es una llamada exitosa al prejuicio y la ignorancia popular. No necesito preguntarte qué influencia ejercía yo sobre ti. Sabes que ninguna. Era algo de lo que te vanagloriabas a menudo y sin duda era cierto. ¿Qué había en ti... en lo que pudiera ejercer mi influencia? ¿El cerebro? No lo tenías desarrollado? ¿La imaginación? La tenías muerta. ¿El corazón? Todavía no había nacido. De todas las personas que se han cruzado en mi vida, tú eres la única, la única, en la que fui incapaz de ejercer influencia alguna y en cualquiera de los sentidos” (DP) (*“She talks of the influence of an elder over a younger man... It is one of her favourite attitudes towards the question, and it is always a successful appeal to popular prejudice and ignorance. I need not ask you what influence I had over you. You know I had none. It was one of your frequent boasts that I had none, and the only one indeed that was well-founded. What was there... in you that I could influence? Your brain? It was undeveloped. Your imagination? It was dead. Your heart? It was not yet born. Of all the people who have ever crossed my life you were the one, and the only one, I was unable in any way to influence in any direction” -DP, CW 1048*).

. “... mi alma estaba realmente muerta en la charca de los placeres groseros, mi vida era indigna de un artista: Tú (Robert Ross) puedes sanarme y ayudarme” (*“... my soul was really dead in the slough of coarse pleasures, my life was unworthy of an artist: you can heal me and help me” -SL 278*).

. “... sé sencillamente que una vida de resuelto y estudiado materialismo, y una filosofía de apetitos y cinismo, y un culto del bienestar sensual y sin sentido, son dañinas para un artista: estrechan la imaginación y embotan las sensibilidades más delicadas” (“*I know simply that a life of definite and studied materialism, and a philosophy of appetite and cynicism, and a cult of sensual and senseless ease, are bad things for an artist: they narrow the imagination, and dull the more delicate sensibilities*” -SL 296).

Plutarco, en *De communibus notitiis adversus Stoicos*, 1073 B-C, explica que el hijo tardío del *éros* platónico, el *éros* estoico que el Pórtico definía como “un impulso a hacer amistad que provoca la belleza al manifestarse” (ἐπιβολή φιλοποιῶς διὰ κάλλος ἐμφαινόμενον)⁶¹ parecía de hecho ininteligible o absurdo, porque, si bien continuaba aparentemente la tradición pederástica –al menos en lo tocante a la terminología–, mantenía que los bellos eran los adultos y que los jóvenes eran feos; y no sólo eso, sino que los adultos se enamoraban de los jóvenes feos y dejaban de amarlos cuando devenían bellos⁶². Plutarco destacó sin duda en el arte de denunciar

⁶¹ Stob. *Ecl.* II, 91, 10. SVF III, 935.

⁶² “El absurdo es el denominador común de los estudios de la Estoa sobre el amor. Lo entienden, en efecto, al contrario que los demás, pues dicen que los jóvenes, en la medida en que son frívolos e irreflexivos son feos, mientras que los sabios son bellos. No obstante, nadie ama a los bellos ni merecen que se les ame. Y no es esto lo más sorprendente, sino que dicen incluso que quienes aman a los feos dejan de hacerlo cuando a su vez devienen bellos. Además, ¿quién puede comprender un amor que, adivinada la fealdad del alma juntamente con la del cuerpo, se mantiene e inflama, pero que, surgida la belleza al mismo tiempo que la sensatez acompañada de justicia y prudencia, se apaga y extingue? Pienso que en nada se diferencian de los mosquitos, pues gozan con la espuma del vino al fermentar, mientras que alzan el vuelo y rehuyen el vino bueno y de calidad. Por otra parte, eso que llaman “manifestación de la belleza” y que sostienen que induce al amor, en primer lugar no es convincente, pues en los más feos y viciosos puede haber manifestación alguna de belleza, si realmente, como dicen, la maldad de carácter invade la apariencia exterior. En segundo lugar, contradice el sentido común que sea el feo quien merezca ser amado porque un día... alcanzará la belleza, mientras que, cuando ya la posee y es bello y bueno, entonces ya no lo ame nadie... Porque dicen que el amor es una caza del adolescente imperfecto pero con talento para la virtud... Rechazamos su sistema porque cambia y violenta nuestros conceptos comunes con... términos que no son familiares... No hay nadie que ponga obstáculos al celo de los sabios por los jóvenes, se llame caza o cultivo de la amistad, si no hay pasión, pero había que llamar *éros* a lo que todos los hombres y mujeres entienden y expresan con este nombre: (el amor por las mujeres)” (τῶν δὲ περὶ ἔρωτος φιλοσοφουμένων ἐν τῇ Στοᾷ παρὰ τὰς κοινὰς ἐννοίας τῆς ἀτοπίας πᾶσιν αὐτοῖς μέτεστιν. Ἰ αἰσχροὺς μὲν γὰρ εἶναι τοὺς νέους, φαύλους γ' ὄντας καὶ ἀνοήτους, καλοὺς δὲ τοὺς σοφοὺς· ἐκείνων δὲ τῶν καλῶν μηδένα μὴτ' ἐρᾶσθαι μὴτ' ἀξιέραστον εἶναι. καὶ οὐ τοῦτό πω δεινόν, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐρασθέντας αἰσchrῶν παύεσθαι λέγουσι καλῶν γενομένων. καὶ τίς ἔρωτα γινώσκει τοιοῦτον, ὃς ἅμα σώματος μοχθηρία <μοχθηρίας> ψυχῆς βλεπομένης συνέχεται καὶ ἀνάπτεται, κάλλους δ' ἅμα φρονήσει μετὰ δικαιοσύνης καὶ σωφροσύνης ἐγγινομένου κατασβέννυται καὶ ἀπομαραίνεται· οὗς μηδὲν οἶομαι τῶν κωνώπων διαφέρειν· χαίρουσι γὰρ λάμπη καὶ ὄξει, τὸν δὲ πότιμον καὶ χρῆστον οἶνον ἀποπετόμενοι φεύγουσιν. ἦν δὲ λέγοντες καὶ ὀνομάζοντες ἔμφασιν κάλλους ἐπαγωγὸν εἶναι τοῦ ἔρωτος λέγουσι, πρῶτον μὲν οὐκ ἔχει τὸ πιθανόν· ἐν γὰρ αἰσχίστοις καὶ κακίστοις οὐκ ἂν ἔμφασιν γένοιτο κάλλους, εἴπερ, ὡς λέγουσιν, ἡ μοχθηρία τοῦ ἥθους ἀναπίμπλησι τὸ εἶδος. ἔπειτα κομιδῇ παρὰ τὴν ἐννοίαν ἐστὶν ἀξιέραστον εἶναι τὸν αἰσchrόν, ὅτι μέλλει ποτὲ καὶ προσδοκᾶται κάλλος ἕξειν, κτησάμενον δὲ τοῦτο καὶ γενόμενον καλὸν καὶ ἀγαθὸν ὑπὸ μηδενὸς ἐρᾶσθαι. EΤΑΙΡΟΣ. Θῆρα γὰρ τις, φασίν, ἐστὶν ὁ ἔρωσ ἀτελοῦς ἐρᾶσθαι. ΔΙΑΔΟΥΜ. Εἶθ', ὦ βέλτιστε, πράττομεν ἄλλο νῦν ἢ τὴν αἴρεσιν αὐτῶν ἐλέγχομεν, οὔτε πιθανοῖς πράγμασιν οὔθ' ὠμιλημένοις ὀνόμασι τὰς κοινὰς ἐκστρέφουσιν ἡμῶν καὶ παραβιαζομένην ἐννοίαν; οὐδεὶς γὰρ ἦν ὁ καλύων τὴν περὶ τοὺς νέους τῶν σοφῶν σπουδῆν, εἰ πάθος αὐτῇ μὴ πρόσεστι, θῆραν ἢ φιλοποιίαν προσαγορευομένην· ἔρωτα δ' ἔδει καλεῖν ὃν πάντες ἄνθρωποι καὶ πᾶσαι νοοῦσι καὶ ὀνομάζουσιν – la traducción es mía siguiendo la edición de R. Westman (post M. Pohlenz), *Plutarchi Moralia*. Leipzig: Teubner, 1953).

las contradicciones de los estoicos, pero no hasta el punto de confundir al lector. Bien al contrario, le da toda la información adicional para que se percate de que los jóvenes son feos en la medida en que aún son irreflexivos, mientras que los sabios, al final de un camino intelectual y vital que todos deberían recorrer, son forzosamente bellos. La misión de los primeros es aprender de los segundos, pedagogos pero no amantes, para quienes lo importante es el talento de los jóvenes alumnos –universal de hecho, en vista de que, si es escaso, puede desarrollarse, lo que permite hablar de una mínima belleza gracias a la cual, según las leyes de la pederastia, el adulto puede ya enamorarse. No obstante, la verdadera belleza, esto es, la posesión de la ciencia de la virtud, corresponde a los adultos y éstos, tan pronto como han finalizado su tarea pedagógica, después de que el joven feo ha devenido bello, dejan de amarle para ir en búsqueda de otros discípulos.

En el fondo, el Estoicismo no hace sino llevar a sus últimas consecuencias las palabras de Diotima de Mantinea y seguir el modelo de maestro representado por el Sócrates del final del *Simposio*. ¿Qué podía esperar Wilde de Bosie Douglas, de su “Greek boy”? Podía contemplar su belleza, inspirarse en ella, y, si aspiraba a ser un verdadero *erastés* griego, tenía que extraer del joven y de sí mismo una belleza en modo alguno somática sino intelectual⁶³. Pero la realidad, según ha dicho, fue muy diferente, confirmado así que Diotima y aquel Sócrates que rechazó Alcibíades habían indicado un atajo precisamente para evitar un trayecto ya viejo, no-intelectual y lleno de peligros. Era en verdad Wilde, el adulto y no Bosie, quien debiera haber sabido que la compasión es mala consejera; que la comedia en estado puro es tan extraña como toda una vida sin lágrimas, sin la reiterada experiencia humana de la tragedia; que la alegría puede ser también una máscara tras la cual se esconden a veces personalidades frívolas generadoras de catástrofes; que el placer, si se convierte en el único polo de un precario equilibrio vital que para subsistir necesita como mínimo dos, puede muy bien “arrastrar” a los humanos; que él debería haber dominado y no ser dominado; que su carácter superior debería haber “triunfado” sobre el que era manifiestamente inferior; que el arte y la preservación de la ética no tienen por qué ser incompatibles; que la pasión no sólo mueve y empuja, sino que, falta de límite alguno, puede muy bien devenir grosera y deforme; que él debería haber sido la influencia positiva para desarrollar el pequeño cerebro de Bosie, despertar su imaginación dormida y darle el corazón que no tenía; y, finalmente -como hemos visto algunas páginas antes-, que era él quien debería haber evitado la fascinación por la destrucción y la atracción por el vacío.

En una carta fechada el 12-II-1894, dirigida a Ralph Payne, Wilde explica que “Basil Hallward es lo que yo creo que soy; lord Henry lo que el mundo cree que soy; Dorian lo que me gustaría ser, en otras eras, quizás (*“Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be –in other ages, perhaps”* -SL 116). Un breve repaso de las tesis defendidas por Basil Hallward y Lord Henry Wotton en *The Picture of Dorian Gray* más un breve pasaje de las transcripciones de los juicios contra O. Wilde demuestra hasta qué punto era difícil la aceptación de los dictados uránicos del amor platónico o, lo que sería lo mismo, hasta qué punto muchos victorianos necesitan corregir a Platón para reconducirlo al

⁶³ (Diotima): ‘Así, cuando alguien se siente preñado en el alma de estas virtudes desde que era niño... al llegar a la edad adecuada desea ya parir y dar a luz... si... encuentra un alma bella, noble y bien dotada... al punto halla ante este hombre muchas razones a propósito de la virtud y de cómo ha de ser el hombre noble y las cosas a las que ha de aplicarse, e intenta educarlo. Y, por el hecho de relacionarse con lo que es bello, pare y da a luz algo de lo que estaba preñado desde hacía tiempo...’ (209b-c) (ὅταν τις ἐκ νέου ἐγκύμων ἢ τὴν ψυχὴν, ἢ θεὸς ὦν καὶ ἡκούσης τῆς ἡλικίας, τίκτειν τε καὶ γεννᾶν ἤδη ἐπιθυμῆ... ἂν ἐντύχη ψυχῇ καλῇ καὶ γενναίᾳ καὶ εὐφυεῖ... πρὸς τοῦτον τὸν ἄνθρωπον εὐθὺς εὐπορεῖ λόγων περὶ ἀρετῆς καὶ περὶ οἷον χρῆ εἶναι τὸν ἄνδρα τὸν ἀγαθὸν καὶ ἃ ἐπιτηδεύειν, καὶ ἐπιχειρεῖ παιδεύειν. ἀπτόμενος γὰρ οἶμαι τοῦ καλοῦ καὶ ὁμιλῶν αὐτῷ, ἃ πάλαι ἐκείναι τίκτει καὶ γεννᾶ –la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet, *Platonis Opera*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1967).

sensualismo en que tiempos atrás se había apoyado. He aquí, en primer lugar, la fijación del ideal:

. “Su amor por él (el de Basil Hallward por Dorian) –porque realmente era amor- no tenía nada que no fuera intelectual y noble. No se trataba de la pura admiración física de la belleza, que nace de los sentidos y muere cuando los sentidos se cansan. Era el amor que habían conocido Miguel Ángel, Montaigne, Winckelmann y el mismo Shakespeare. Sí, Basil lo habría podido salvar. Pero ahora ya era demasiado tarde... En su interior albergaba pasiones que hallarían una salida terrible, sueños que convertirían en real la sombra de su maldad” (DG) (“*The love that he bore him -for it was really love- had nothing in it that was not noble and intellectual. It was not that mere physical admiration of beauty that is born of the senses and that dies when the senses tire. It was such love as Michelangelo had known, and Montaigne, and Winckelmann, and Shakespeare himself. Yes, Basil could have saved him. But it was too late now... There were passions in him that would find their terrible outlet, dreams that would make the shadow of their evil real*” -DG, CW 92).

. ‘El amor que no osa decir su nombre, en este país, es el gran afecto de un hombre maduro por un hombre joven como el que hubo entre David y Jonatan, como el que Platón convirtió en la base misma de su filosofía, y como el que hallamos en los sonetos de Miguel Ángel y Shakespeare. Es un afecto profundo y espiritual, tan puro como perfecto. Dicta y penetra grandes obras de arte, como las de Shakespeare y Miguel Ángel, y aquellas dos cartas mías, tal como son. En este siglo es incomprendido, tan incomprendido que se puede definir como “el amor que no osa decir su nombre” y es por eso que ahora estoy donde estoy. Es bello, delicado, la forma más noble de afecto. No tiene nada de antinatural, y existe a menudo entre un hombre mayor y un hombre joven, cuando el mayor tiene intelecto, y el joven toda la alegría, esperanza y *glamour* de la vida ante sí. Así debería ser, de manera que el mundo no lo entienda. El mundo se burla de él y a veces lo ponen a uno en la picota por su causa’ (‘*The “Love that dare not speak his name” in this country in such a great affection of an elder for a younger man as there was between David and Jonathan, such as Plato made the very basis of his philosophy, and such as you find in the sonnets of Michaelangelo and Shakespeare. It is that deep, spiritual affection that is as pure as it is perfect. It dictates and pervades great works of art like those of Shakespeare and Michaelangelo, and those two letters of mine, such as they are. It is in this century misunderstood, so much misunderstood that it may be described as the “Love that dare not speak its name”, and on account of it I am placed where I am now. It is beautiful, it is fine, it is the noblest form of affection. There is nothing unnatural about it. It is intellectual, and it repeatedly exists between an elder and a younger man, when the elder man has intellect, and the younger man has all the joy, hope and glamour of life before him. That it should be so the world does not understand. The world mocks at it and sometimes puts one in the pillory for it*’)⁶⁴.

Y, a continuación, se pasa del *noûs* al reconocimiento de la importancia de la presencia física; a la pasión del espíritu romántico –se supone que con todos los sentidos preparados para la *aísthesis*-; al espíritu griego –desde este punto de vista antiplatónico-; a dejar atrás la locura de la oposición cuerpo / alma; al difícil equilibrio entre el realismo grosero y el idealismo vacío –Basil no es H. Wotton pero también saber poner las ideas “on the tight rope”. Y, claro está, de aquí a ver cómo alma, cerebro y voluntad quedan dominadas por la aparición de un cuerpo, sólo hay un paso y, al final, no es la Idea la idolatrada, sino su encarnación visible; en resumen, según Basil, una locura peligrosa que, una vez más paradójicamente, tan malo es perderla como conservarla. Lord Henry, por su parte, apela a la Psicología para dilucidar una cuestión como mínimo enigmática. Hay momentos en que parece reconocer a Platón el derecho a la *anábasis* ideal, pero la tesis que en verdad defiende es que el intelecto en sí mismo es una exageración y, por consiguiente, haya que desconfiar de él:

⁶⁴ Ellmann, R. *Oscar Wilde*. London: Hamish Hamilton, 1987, p. 435.

. (Basil Hallward): ‘Su personalidad me ha sugerido una forma artística totalmente nueva, un estilo totalmente nuevo... Ara puedo recrear la vida de una manera que antes se me ocultaba... La simple presencia visible de este muchacho... Inconscientemente me define las líneas de una nueva escuela, una escuela que ha de tener toda la pasión del espíritu romántico, toda la perfección del espíritu griego. La armonía del alma y del cuerpo: ¡eso es mucho! En nuestra locura los hemos separado, y hemos inventado un realismo que es vulgar, una idealidad que es vacía’ (DG) (*‘His personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style... I can now recreate life in a way that was hidden from me before... The merely visible presence of this lad... Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in it all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body -how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an ideality that is void’ -DG, CW 23-4*).

. (Basil Hallward): ‘Dorian, desde el momento en que te conocí, tu personalidad ejerció sobre mí una influencia extraordinaria. Dominaste mi alma, mi cerebro y mi voluntad. Te convertiste para mí en la encarnación visible del ideal invisible cuyo recuerdo nos obsesiona a los artistas como si se tratara de un sueño exquisito. Te veneraba... Sólo era feliz cuando estaba contigo. Cuando estabas lejos de mí, estabas todavía presente en mi arte... Yo sabía tan sólo que había visto la perfección cara a cara, y que el mundo se había convertido en algo maravilloso a mis ojos –demasiado maravilloso, quizás, pues hay peligro en estas idolatrías alocadas, el peligro de perderlas no menor que el de conservarlas’ (DG) (*‘Dorian from the moment I met you, your personality had the most extraordinary influence over me. I was dominated, soul, brain, and power, by you. You became to me the visible incarnation of that unseen ideal whose memory haunts us artists like an exquisite dream. I worshipped you... I was only happy when I was with you. When you were away from me, you were still present in my art ... I only knew that I had seen perfection face to face, and that the world had become wonderful to my eyes -too wonderful, perhaps, for in such mad worships there is peril, the peril of losing them, no less than the peril of keeping them’ -DG, CW 89*).

. (Henry Wotton): ‘Desde un punto de vista psicológico, ¡qué interesante que era Dorian! El nuevo estilo artístico, la nueva forma de mirar la vida, tan extrañamente sugeridos por la simple presencia visible de alguien que era absolutamente inconsciente de ello... los perfiles y modelos de las cosas deviniendo, por decirlo así, refinados, y ganando una especie de valor simbólico, como si ellos mismos fueran la figura de otra forma más perfecta, cuya sombra convertían en real: ¡qué extraño era todo!... ¿No había sido Platón, aquel artista del pensamiento, el primero en analizarla? ¿No había sido Buonarrotti quien la había esculpido en los mármoles coloreados de una secuencia de sonetos?’ (DG) (*‘From a psychological point of view, how interesting he was! The new manner in art, the fresh mode of looking at life, suggested so strangely by the merely visible presence of one who was unconscious of it all... the mere shapes and patterns of things becoming, as it were, refined, and gaining a kind of symbolical value, as though they were themselves patterns of some other and more perfect form whose shadow they made real: how strange it all was!... Was it not Plato, that artist in thought, who had first analyzed it? Was it not Buonarrotti who had carved it in the coloured marbles of a sonnet-sequence?’ -DG, CW 40*).

. (Henry Wotton): ‘Este joven Adonis (Dorian)... parece como si estuviera hecho de marfil y hojas de rosa... es un Narciso, y tú (Basil Hallward) –bien, naturalmente tienes una expresión intelectual y todo eso. Pero la belleza, la belleza real, termina donde empieza una expresión intelectual. El intelecto en sí mismo es una forma de exageración, y destruye la armonía de cualquier rostro’ (DG) (*‘This young Adonis, who looks as if he was made out of ivory and rose-leaves... is a Narcissus, and you -well, of course you have an intellectual expression and all that. But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. Intellect is in itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of any face’ -DG, CW 19*)⁶⁵.

⁶⁵ Compárese, por ejemplo, con estos versos de su poema ‘Panthea’ : “... sentir es mejor que saber, / Y la sabiduría es un legado estéril, / Un latido de pasión –el primer ardiente resplandor de la juventud,- / Valen más que todos los proverbios del sabio: / No molestes a tu alma con la muerta filosofía, / ¡No tenemos labios para besar, corazón para amar, ojos para ver!” (“... *to feel is better than to know, / And wisdom is a childless heritage, / One pulse of passion –youth’s first fiery glow,- / Are worth the hoarded proverbs of*”).

El platonismo sensual de Walter Pater invade éste y otros textos de O. Wilde⁶⁶, pero sin duda *The Portrait of Mr. W. H.* es el más explícito por lo que hace a la idolatría confesa de la sensualidad, del Platón menos metafísico y, algo más sorprendente aún y difícil de imaginar -si no fuera por las grandes figuras del Renacimiento-, del neoplatonismo menos ascético. Wilde no puede asumir la vertiente más “pura” de la filosofía platónica ni por descontado le interesa el misticismo radical de Plotino⁶⁷. El anónimo defensor de la teoría según la cual el actor William Hughes fue el amado de Shakespeare, su gran amor, su inspiración o acicate artístico y la hábil comadrona que le ayudó a extraer lo que albergaba en su interior, baja la Idea desde el cielo al escenario del mundo. Y aquí, enCARNada en un actor teatral, sensualiza a Shakespeare, no tan groseramente como Alcibíades lo intentaba con Sócrates en el *Simposio*, pero sí dejando a un lado el *timor Dei*, un legado demasiado hebreo, para abrazar el helénico-renacentista, es decir, amor o *éros* (deseo). Todo lo que leeremos ahora olvida de hecho las enseñanzas de Diotima-Sócrates y se inclina por el placer, la pasión, el sexo en el alma, la analogía entre el entusiasmo intelectual y la pasión física, la locura y la rendición incondicional a la belleza del amado; opta, en definitiva, por la amistad nacida del deseo y convertida en modelo consciente de desarrollo:

‘... el elemento sensual del arte... Seguramente, en esa extraña imitación de la vida hecha por seres vivos que es el modo y el método del arte teatral, existen sensuales elementos de belleza que ningún otro arte posee... No hay pasión en el bronce, ni movimiento en el mármol. El escultor debe renunciar al color y el pintor a la plenitud de la forma. La epopeya transforma los actos en palabras y la música las palabras en tonos. Sólo el drama utiliza... todos los medios a la vez y, apelando tanto a la vista como al oído, tiene a su disposición, y a su servicio, forma y color, tono, presencia y palabra, la fugacidad del movimiento, el intenso realismo de la acción visible... había en su amistad un sentimiento más profundo que la simple complacencia del dramaturgo en quien le ayuda a conseguir su objetivo. Había sin duda un sutil elemento de placer, si no de pasión, y una noble base para la camaradería artística. Aunque no era eso todo lo que los Sonetos nos revelaron. Había algo más: el alma, así como el lenguaje, del neoplatonismo (61). ‘El temor de Dios es el principio de la sabiduría’, dijo el severo poeta hebreo. ‘El principio de la sabiduría es el amor’, fue el mensaje del griego. Y el espíritu del Renacimiento... buscó elevar la amistad a la alta dignidad del antiguo ideal y convertirla en un factor vital de la nueva cultura y en modelo de desarrollo

the sage: / Vex not thy soul with dead philosophy, / Have we not lips to kiss with, hearts to love and eyes to see!” -P, CW 830).

⁶⁶ Véase, por ejemplo: Cruzalegui, P. *Op. cit.*, sexta parte: I, II y III.

⁶⁷ Naturalmente, para huir del mundo material. En efecto, la materia, en su sistema piramidal presidido por el Uno, es indeterminación absoluta (ἀοριστίαν παντελή –III 4,1, 5-17), incorpóral (μὴ σῶμα –II 4,8,2), privación y ausencia de forma (στέρσεις, οὐ μορφή –II 4, 14, 14-15; no es todavía (μὴ ὄν –II 5,4, 10-14), es tan sólo un espejo que capta imágenes (κάτοπτρον –IV 3,11, 7-8), pero sin participar realmente de lo que capta; más aún, se trata de un cadáver ornamentado (νεκρὸν κεκοσμημένον –II 4,5,18); no es en potencia, sino en apariencia (εἶδολον –II 5,5, 21-25) y, siendo como es privación y penuria total (πενία παντελής –I 8,3, 16), no posee por sí misma ningún bien (μηδὲν παρ’ αὐτῆς ἀγαθὸν ἔχουσαν –I 8,3,36-37); al contrario, es el mal absoluto (αἰσχρὸν –II 4, 16, 24), el mal esencial (τὸ ὄντως κακὸν –I 8,5,9) carece de cualquier tipo de forma (ἄμορφον –I 6,2,13-16) y se transforma constantemente (γινόμενα αἰεί –II 4,5,27). Para el alma, pues, la llegada a la materia es la muerte. El hombre no tiene otra opción, en este viaje de ida y vuelta que es su vida, que huir del mundo material o, al menos, “ésta es la vida propia... de hombres felices y divinos: separación (ἀπαλλαγὴ) del resto de cosas de aquí, huida (φυγὴ) del que está solo hacia el Solo (VI 9,11,51)... para recibir solo al Solo (VI 7,34, 7-8)... y para ver él solo al Solo (I 6,7,9. Éste es el verdadero fin del alma, poseer aquella luz, contemplar lo que es luz por sí misma... déjalo todo (ἄφελε πάντα –V 3,17,38) –en todos los casos siguiendo la edición de Paul Henry i Hans-Rudolf Schwyzer, *Plotini Opera, Tomus I, II, III, Enneas VI*, Leiden: E. J. Brill, 1951, 1959 y 1973.

intelectual consciente. En 1492 apareció la traducción de Marsilio Ficino del *Simposio* de Platón... En sus sutiles insinuaciones del sexo en el alma, en las curiosas analogías que establece entre el entusiasmo intelectual y la pasión física del amor, en su sueño de la encarnación de la Idea en una forma hermosa y viva... había algo que fascinaba a los poetas y a los estudiosos del siglo XVI. Sin duda Shakespeare compartía esa fascinación y había leído el diálogo... Cuando le dice a Willie Hughes: *...el que a ti te invoque, que de a luz / los números eternos que largo tiempo han de perdurar*, está pensando en la teoría de Diotima según la cual la Belleza es la diosa que preside el nacimiento, y saca a la luz del día las turbias concepciones del alma... Sin duda, la amistad no podía haber pedido nada que garantizara con mayor seguridad su permanencia o sus ardores que la teoría platónica, o el credo... de que el verdadero mundo era el mundo de las ideas, y de que éstas adquirirían forma visible y se encarnaban en el hombre... Se daba una especie de transferencia mística de las expresiones de la esfera física a una esfera espiritual, que nada tenía que ver con el basto apetito sexual... quienes hablaban de la “locura de un afecto excesivo y erróneo” no habían sido capaces de interpretar el lenguaje ni el espíritu de estos magníficos poemas... es cierto que sentirse lleno de una pasión absorbente equivale a entregar la seguridad personal a una vida inferior, y, sin embargo, en esa rendición puede haber ganancia, como ciertamente la hubo en el caso de Shakespeare’ (WH 60-8) (*... the sensuous element in Art... Surely, in that strange mimicry of life by the living which is the mode and method of theatric art, there are sensuous elements of beauty that none of the other art possess... There is no passion in bronze, nor motion in marble. The sculptor must surrender colour, and the painter fullness of form. The epos changes acts into words, and music changes words into tones. It is the Drama only that... uses all means at once, and, appealing both to eye and ear, has at its disposal, and in its service, form and colour, tone, look and word, the swiftness of motion, the intense realism of visible action... There was, however, more in his friendship than the mere delight of a dramatist in one who helps him to achieve his end. This was indeed a subtle element of pleasure, if not of passion, and a noble basis for an artistic comradeship. But it was not all that the Sonnets revealed to us. There was something beyond. There was the soul, as well as the language, of neo-Platonism. ‘The fear of the Lord is the beginning of wisdom’, said the stern Hebrew prophet: ‘The beginning of wisdom is Love’, was the gracious message of the Greek. And the spirit of the Renaissance... sought to elevate friendship to the high dignity of the antique ideal, to make it a vital factor in the new culture, and a mode of self-conscious intellectual development. In 1492 appeared Marsilio Ficino’s translation of the ‘Symposium’ of Plato... In its subtle suggestions of sex in soul, in the curious analogies it draws between intellectual enthusiasm and the physical passion of love, in its dream of the incarnation of the Idea in a beautiful and living form... there was something that fascinated the poets and scholars of the sixteenth century. Shakespeare, certainly, was fascinated by it, and had read the dialogue... When he says to Willie Hughes, ‘he that calls on thee, let him bring forth / Eternal numbers to outlive long date’, he is thinking of Diotima’s theory that Beauty is the goddess who presides over birth, and draws into the light of day the dim conceptions of the soul... Friendship, indeed, could have desired no better warrant for its permanence or its ardours than the Platonic theory, or creed... that the true world was the world of ideas, and that these ideas took visible form and became incarnate in man... There was a kind of mystic transference of the expressions of the physical world to a sphere that was spiritual, that was removed from gross bodily appetite... who had talked of ‘the folly of excessive and misplaced affection’ had not been able to interpret either the language or the spirit of these great poems, so intimately connected with the philosophy and the art of their time. It is no doubt true that to be filled with an absorbing passion is to surrender the security of one’s lower life, and yet in such surrender there may be gain, certainly was for Shakespeare’ -WH, CW 323-7).*

Sin duda Wilde pensó que Bosie podía representar para él lo que William Hughes representó para Shakespeare según el anónimo interlocutor de Erskine en *The Portrait of Mr. W. H.* La cruda realidad –siempre según él mismo confiesa– lo sitúa, empero, en el otro polo desde donde poder valorar también la pederastia griega. La epístola *De Profundis* lo prueba fehacientemente y lo muestra –se muestra a sí mismo–, como hemos visto, en absoluto jugando con las ideas y poniéndolas en la cuerda floja. En efecto, más bien sopesa fría y objetivamente los nulos réditos

de una amistad en que el mayor daba sin recibir nada a cambio, como no fuera la miseria ética en la que, según decía, quizá él ya estaba inclinado a caer pero que el discípulo le servía complacido.

La tarea del filólogo es el análisis, estudio y fijación de los textos y en modo alguno emitir un juicio ético del comportamiento de sus autores. Ni lo he hecho, aunque limitarse a exponer la lógica implacable de la filosofía “erótica” platónica casi te obliga a ello, ni lo haré ahora. Me corresponde más bien señalar que, pese a todas las humillaciones a que la moral y las leyes Victorianas lo sometieron, pese a la prisión y los trabajos forzados, la catástrofe económica y espiritual –con el dolor insuperable de la separación definitiva de los hijos-, el exilio y un largo etcétera, Wilde no pudo prescindir del acicate de la presencia física de quien le había herido y aún le heriría. Quien había formulado la más sorprendente de las paradojas al mantener que la vida imita al arte y no al contrario, quien había osado valorar la figura de Jesucristo como un personaje que se inventó a sí mismo desde un individualismo y soledad radicales, es decir, como un verdadero artista, una vez fuera de la prisión, no pudo, paradójicamente, ni vivir solo ni crear sin un modelo real que le proporcionara una atmósfera favorable:

. (Carta a Lord Alfred Douglas, agosto de 1894): “... Querido, querido muchacho, tú eres para mí más de lo que cualquiera de ellos puede imaginarse; eres la atmósfera de belleza a través de la cual veo la vida; eres la encarnación de todas las cosas bellas” (*“Dear, dear boy, you are more to me than any one of them has any idea; you are the atmosphere of beauty through which I see life; you are the incarnation of all lovely things. When we are out of tune, all colour goes from things for me”* -SL 121).

. (Carta a Lord Alfred Douglas, 20 de mayo de 1895): “Hijo mío: ... Lo que la sabiduría es para el filósofo, lo que Dios es para el santo, tú lo eres para mí... siéntete feliz de haber llenado de un amor inmortal el alma de un hombre que ahora llora en el infierno y que, a pesar de todo, lleva el cielo en su corazón... Tú has sido el amor supremo, el amor perfecto de mi vida; no puede haber otro” (*“My child: ... What wisdom is to the philosopher, what God is to this saint, you are to me... be happy to have filled with an immortal love the soul of a man who now weeps in hell, and yet carries heaven in his heart... You have been the supreme, the perfect love of my life; there can be no other”* -SL 137-8).

(Carta a Lord Alfred Douglas, 31 de agosto de 1897?): “... siento que mi única esperanza de volver a hacer obras de arte bellas es estar contigo. No era así antaño, pero ahora es distinto, y tú puedes realmente recrear en mí esa energía y sensación de poder gozoso de los que el arte depende. Todos están furiosos conmigo porque he vuelto a ti, pero no nos comprenden. Yo siento que sólo contigo puedo hacer algo” (*“I feel that my only hope of again doing beautiful work in art is being with you. It was not so in old days, but now it is different, and you can really recreate in me that energy and sense of joyous power on which art depends. Everyone is furious with me for going back to you, but they don't understand us. I feel that it is only with you that I can do anything at all”* -SL 305-6).

Más tarde, como es bien sabido, vendrá una vez más la decepción total y el horror de un golpe espantoso y paralizante:

. (Carta a Robert Ross, 2 de marzo de 1898?): “Los hechos de Nápoles son muy breves y escuetos. Bosie, durante cuatro meses, en cartas interminables, me ofreció “un hogar”. Me ofreció amor, cariño y atención, y me prometió que nunca me faltaría nada. Tras cuatro meses acepté su ofrecimiento, pero, cuando nos reunimos en Aix camino de Nápoles, descubrí que ni tenía dinero ni plan alguno, y que había olvidado todas sus promesas. Su única idea era que yo consiguiera dinero para los dos... cuando mi asignación cesó se fue... Es, naturalmente, la experiencia más amarga de una vida amarga; es un golpe horroroso y paralizante, pero tenía que llegar, y sé que es mejor que no vuelva a verle. No quiero. Me llena de horror” (*“The facts of Naples are very bald and brief. Bosie, for four months, by endless letters, offered me a “home”. He offered me love, affection, and care, and promised that I should never want for anything. After four months I accepted his offer, but when we met at Aix on our way to Naples I found that he had no money, no plans, and had*

forgotten all his promises. His one idea was that I should raise money for us both... when my allowance ceased, he left... It is, of course, the most bitter experience of a bitter life; it is a blow quite awful and paralysing, but it had to come, and I know it is better that I should never see him again. I don't want to. He fills me with horror" (SL 330).

Volvió a encontrarse con él, naturalmente. No hay explicación lógica de un comportamiento así. Nosotros podríamos apelar a la crónica objetiva de los hechos y a ejemplos extraídos de la Literatura. Antes que él, por ejemplo, John Addington Symonds, el autor de *A Problem in Greek Ethics*, publicado por primera vez en 1883, reivindicó la nobleza de las pasiones homosexuales de los griegos explicando que las dotaron de un valor espiritual que las convertía en beneficiosas para la sociedad. Él mismo, un hombre casado como Wilde, vivió apasionadas historias de amor con un gondolero veneciano y un campesino suizo⁶⁸. Después de él, en *Maurice* de E. M. Forster (1914), Clive Durham, un de los tres protagonistas principales de la novela, se descubre a sí mismo cuando en los textos griegos halla descritos sus sentimientos de una manera plácida y exquisita⁶⁹. E. Waugh escribía en 1945 *Brideshead Revisited*, donde, en un cierto sentido, reivindica aún el valor de la experiencia arcádica⁷⁰ de muchos jóvenes universitarios que, dentro y fuera de Oxford, se aman entre sí antes de la asunción de las responsabilidades propias de la vida adulta y del matrimonio. O podríamos apelar igualmente a análisis más actuales desde la Sociología y la Psicología presentando los *colleges* como lo que eran: mundos masculinos aislados donde profesores y alumnos se veían abocados a la homosociabilidad, al homoerotismo y, en algunos casos, también a la homosexualidad⁷¹. Que en estos *colleges* –academias platónicas *sui generis* trasladadas a la Inglaterra decimonónica-, además, se leyera y explicara a Platón, y por descontado también el *Simposio* y el *Fedro*, pero que el escándalo fuera mayúsculo cuando Eros hacía acto de presencia, ésta era una paradoja que la mente ingeniosa de Wilde no tuvo que tomarse la molestia de crear, sino que brotó ella sola abonada por las circunstancias favorables.

Pero este tipo de análisis es posterior. Wilde, en cambio, vivió en carne propia una serie de contradicciones que no acertó a explicar. O quizá sí, y lo hizo cada vez que recordó que la paradoja, precisamente por poner en la cuerda floja el “fundamentalismo” de la lógica más ortodoxa y tradicional, permite casar o neutralizar los polos opuestos que a menudo son vividos de manera simultánea:

. (Carta a Robert Ross, 21 de septiembre de 1897): “Yo no puedo vivir sin la atmósfera del amor; tengo que amar y ser amado... Cuando hablen mal de mí por volver a Bosie, diles que me ofreció amor... Seré infeliz a menudo, pero todavía le amo: el mero hecho de que hiciera naufragar mi vida me hace quererle. *Je t'aime parce que tu m'as perdu* es la frase con que termina uno de los relatos de *le Le Puits de Sainte Claire (L'Humaine Tragédie*, publicat el 1895) –el libro de Anatole France-, y es verdad una terrible y simbólica” (“*I cannot live without the atmosphere of Love: I must love and be loved... When people speak against me for going back to Bosie, tell them that he offered me love... I shall often be unhappy, but still I love him: the mere fact that he wrecked my*

⁶⁸ Véase, por ejemplo: Grosskurth, P. (ed.). *The Memoirs of John Addington Symonds. The Secret Homosexual Life of a Leading Nineteenth-Century Man of Letters*. New York: Random House, 1984. Y, en lo tocante a Wilde: McKenna, N. (ed.). *The Secret Life of Oscar Wilde*. London: Century, 2003.

⁶⁹ En el *Fedro* de Platón “... veía su enfermedad descrita con exquisitez, plácidamente, con una pasión que conviene dirigir, como cualquier otra, hacia el bien o hacia el mal” (“... *he saw his malady described exquisitely, calmly, as a passion which we can direct, like any other, towards good or bad*”) (E. M. Forster. *Maurice*. London: Penguin Books, 1972, p. 67).

⁷⁰ Respecto del tópico, véase, por ejemplo: Byrne R. S. Fone, Ph. D. “This other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination” a *Essays on Gay Literature* (Kellog, S. ed.). New York: Harrington Park Press, 1985, 13-35.

⁷¹ Véase, por ejemplo: Dowling, L. *Hellenism & Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994, y una vez más: Cruzalegui, P. *Op. cit.*, sexta parte.

*life makes me love him. Je t'aime parce que tu m'as perdu! is the phrase that ends one of the stories in Le Puits de Sainte Claire –Anatole France book- and it is a terrible symbolic truth” -SL 308)*⁷².

Wilde debe de conservar la esperanza de que Bosie le ame al fin y al cabo, puesto que, *mutatis mutandis*, se parece en parte al paradójico prisionero condenado a morir en la horca de *The Ballad of Reading Gaol*:

“Aquel hombre había matado lo que amaba, / Y, por tanto, tenía que morir. / Todos los hombres matan lo que aman, / Que lo sepan todos, / Algunos lo hacen con una mirada amarga, / Otros con halagos, / El cobarde lo hace con un beso, / El valiente con una espada” (“*The man had killed the thing he loved, / And so he had to die. / And all men kill the thing they love, / By all let this be heard, / Some do it with a bitter word, / The coward does it with a kiss, / The brave man with a sword!*” (BRG, CW 899).

O. Wilde –recordémoslo- quería ser Basil Hallward, y a él (Basil-Wilde) la presencia visible de Dorian-Bosie le reveló la perfección del espíritu griego. Ahora vemos que, para vivirlo, el Platonismo más sensual le ayudaba y el más idealista le molestaba. En este asunto, pues, decide a conciencia ser paradójicamente platónico y antiplatónico. La vida “secreta” de Oscar Wilde⁷³ demuestra que a menudo la balanza se inclinó en demasía hacia el antiplatonismo en favor de la vivencia de un helenismo exclusiva o preeminentemente sensual. De hecho fue una traición a su mente paradójica, ya que, pese a los frecuentes sueños occidentales de un helenismo exclusivamente sensual -el de algunos victorianos en este caso-, rechazar el idealismo de Platón y, en general, toda la vertiente más ascética del pensamiento y la sensibilidad griegos, significa negar el otro polo de su esencia.

Referencia bibliográfica de todos los libros y artículos citados:

- . Albert, J. “The Christ of Oscar Wilde”. *The American Benedictine Review* 39, 4 (1988), 372-403.
- . Aristóteles. *Metafísica* (ed. W. D. Ross, *Aristotle’s Metaphysics*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1924, rpr. 1970, TLG).
- . Aristóteles. *Poética* (ed. R. Kessel. *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965, rpr. 1968, TLG).
- . Balat, M. et Deledalle-Rhodes (eds.). *Signs of Humanity. L’homme et les signes*. Berlin, 1992.
- . Beckson, K. (ed.). *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1970.
- . Breuer, R. “Paradox in Oscar Wilde”. *Journal of Irish Literature*, 23, 2 (1993): 224-235.
- . Brown, J. *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde’s Philosophy of Art*. Charlottesville, London: Univ. Press of Virginia, 1997.
- . Buffière, F. Eros adolescent. *La pédérastie dans la Grèce antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1980.

⁷² No importa, a mi entender, que corresponda a una carta anterior. Y también: “... Bosie. Le quiero, y le he querido siempre. Arruinó mi vida, y por esa misma razón creo estar obligado a quererle más: y pienso que ahora haré un buen trabajo... éticamente mi vida habrá sido lo que fuera, pero siempre ha sido romántica, y Bosie es mi romance” (“*Bosie. I love him, and have always loved him. He ruined my life, and for that very reason I seem forced to love him more: and I think that now I shall do lovely work... whatever my life may have been ethically, it has always been romantic, and Bosie is my romance*” -SL 309).

⁷³ Véase: McKenna, N. *The Secret Life of Oscar Wilde*. London: Century, 2003.

- . Calame, C. (ed.). *L'amore in Grecia*. Bari: Laterza, 1984.
- . Calloway, S. *The Exquisite Life of Oscar Wilde*. London: Orion Media, 1997.
- . Cicerón. *Brutus* (ed. A. S. Wilkins, Oxford Classical Texts, 1903).
- . Coakley, D. *Oscar Wilde: The Importance of Being Irish*. Dublin: Town House, 1994.
- . Cohen, P. K. *The Moral Vision of Oscar Wilde*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press / Associated Univ. Presses, 1978.
- . Comorovsky, C. "Paradoxical microstructures in the Drama of Oscar Wilde and Jean Giradoux". *Synthesis* (Romania) (1975) 154-171.
- . Catsiapis, H. "Ironie et paradoxes dans les comédies d'Oscar Wilde". *Thalia* I, 2 (1978) 35-53.
- . Clark, M. *Paradoxes from A to Z*. New York: Routledge, 2002.
- . *Complete Works of Oscar Wilde* (Introduced by Merlin Holland). Glasgow: Harper Collins Publishers (fifth edition), 2003.
- . Cruzalegui, P: *La experiencia platónica en la Inglaterra decimonónica*. Oviedo: Septem Ediciones, 2002.
- . Champlin, T. S. *Reflexive Paradoxes*. New York: Routledge, 1988.
- . Danson, L. *Wilde's Intentions: The Artist in his Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- . Dover, K. J. *Greek Homosexuality*. London: Duckworth, 1978.
- . Dowling, L. *Hellenism & Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.
- . Ellmann, R. *Oscar Wilde*. London: Hamish Hamilton, 1987.
- . Ellmann, R. *Oscar Wilde*. Barcelona: Edhasa, 1990.
- . Eslava Galán, J. *Amor y sexo en la antigua Grecia*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1997.
- . Fone, B. R. S. (ed.). *The Columbia Anthology of Gay Literature. Readings from Western Antiquity to the Present Day*. New York: Columbia University Press, 1983.
- . Fone, B. R. S. Ph. D. "This other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination" a *Essays on Gay Literature* (Kellog, S. ed.). New York: Harrington Park Press, 1985.
- . Forster, E. M. *Maurice*. London: Penguin Books, 1972.
- . Fraisse, J. C. *Philia. La Notion d'Amitié Dans la Philosophie Antique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974.
- . Gagnier, R. "Wilde and the Victorians" en Raby, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: C. U. P., 2003 (5a edición), pp.18-34.
- . Galiano F., Lasso de la Vega, Adrados, F. R.. *El descubrimiento del amor en Grecia*. Madrid: Coloquio, 1985.
- . Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Flammarion, 1993.
- . Grosskurth, P. (ed.). *The Memoirs of John Addington Symonds. The Secret Homosexual Life of a Leading Nineteenth-Century Man of Letters*. New York: Random House, 1984.
- . Heidegger, M. *The Essence of Truth. On Plato's Cave Allegory and Theaetetus*. London & New York: Continuum, 2002, translated by Ted Sadler (Original title: *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1988.
- . Halperin, D. *One Hundred Years of Homosexuality*. New York, London: Routledge, 1990.
- . Helfand, M. S. and Smith Ph. E. "Anarchy and Culture: The Evolutionary turn of Cultural Criticism in the work of Oscar Wilde". *Texas Studies in Literature and Language*, 20, 2 (1978) 199-216.
- . Heráclito. *Fragmentos* (H. Diels- W.Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966, TLG).
- . Holland, M. *The Wilde Album*. London: Fourth State, 1997.
- . Holland, M. "Biography of Oscar Wilde" en Raby, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: C. U. P., 2003 (5a edición), pp. 3-18.
- . Horan, P. M. "Wilde and Joyce: The Importance of Being Paradoxical". *Wild about Wilde. Newsletter*. 13 (1992) 6-8.

- . Huysmans, J.-K. *À Rebours*. Paris: Fasquelle, 1908.
- . Jenkyns, R. *The Victorians and Ancient Greece*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980.
- . Kahn, A. C. *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge: C. U. P., 1979.
- . Kainz, H. P. *Paradox, Dialectic and System*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1988.
- . McKenna, N. *The Secret Life of Oscar Wilde*. London: Century, 2003.
- . G. B. Kerferd. *The Sophistic Movement*. Cambridge: C. U. P., 1995.
- . Landheer, R. et Smith, P. J. (eds.). *Le paradoxe en Linguistique et en Littérature*. Genève: Droz, 1966.
- . Landheer, R. : “Le paradoxe: un mécanisme de bascule”, en Landheer, R. et Smith, P. J. (eds.). *Le paradoxe en Linguistique et en Littérature*. Genève: Droz, 1966, pp. 91-116.
- . Landheer, R. “Le paradoxe en la tension d’une contradiction apparente”, en Balat, M. et Deledalle-Rhodes (eds.). *Signs of Humanity. L’homme et les signes*. Berlin, 1992, pp. 473-80.
- . Lewis, C.S. *The Problem of Pain*. Fount Harper Collins Publishers, 1977.
- . Lewis, C.S. *A Grief Observed*. London: Faber and Faber, 1966.
- . Marrou. H. I. *Historia de la educación en la Antigüedad*. Buenos Aires: Edit. Univ. de Buenos Aires, 1976.
- . Mazel, J. *Les métamorphoses d’Eros. L’amour dans la Grèce antique*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.
- . Mazuchelli, M. “I paradossi di Oscar Wilde”. *Realtà Nuova* 35 (1970) 704-10.
- . McEvansoneya, Ph. “Oscar Wilde and Decadence in Art”. *Irish Studies* 11 (1995) 14-19.
- . Mill, J. Stuart. *On Liberty and Other Essays*. Oxford: O. U. P., 1998.
- . Morley, S. *Oscar Wilde*. London: Pavilion, 1997.
- . Nicholson, W. *Shadowlands*. New York, Toronto, London: Samuel French, 1992.
- . Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- . Olin, D. *Paradox*. London: Cumen A, 2003.
- . Osborne, C. *Eros Unveiled. Plato and the God of Love*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- . Pater, W. *The Renaissance*. London: Macmillan, 1910.
- . Pater, W. *Plato and Platonism*. New York: Greenwood Press, Publishers, 1969.
- . Platón. *República* (ed. J. Burnet. *Platonis Opera*, vol. 4, Oxford Clarendon Press, 1901, repr. 1968, TLG).
- . Platón. *Fedro* (ed. J. Burnet. *Platonis Opera*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1967, TLG).
- . Platón. *Simposio* (ed. J. Burnet, *Platonis Opera*, vol. 2 Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1967, TLG).
- . Peray, W. A. *Pederasty and Pedagogy in Archaia Greece*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- . Plotino. *Enéadas* (ed. P. Henry and H. R. Scwyzer. *Plotini opera*, 3 vols. Leiden: Brill 1: 1951; 2: 1959; 3: 1973, TLG)
- . Plutarco. *De communibus notitiis adversus Stoicos* (ed. R. Westman -post M. Pohlenz-, *Plutarchi Moralia*. Leipzig: teubner, 1953, TLG).
- . Price, A. W. *Love and Friendship in Plato and Aristotle*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- . Protágoras (H. Diels- W.Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966, TLG).
- . Quadri, M. “Oscar Wilde: Il senso del Pradosso”. *Il lettore di provincia* 70 (1987) 75-86.
- . Quintus, J. A. “Christ, Christianity and Oscar Wilde”. *Texas Studies in Literature and Language* 33, 4 (1991) 514-527.
- . Reggi, V. “Oscar Wilde and the New Hellenism”. *Irish Studies* 11 (1995) 36-38.

- . Raby, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: C. U. P., 2003 (5a edición).
- . Richards, B. "Wilde and Anti-Estheticism". *Wildean* 20 (2002) 14-27.
- . Rifaterre, M. "Paradoxe et préssupposition", en Balat, M. et Deledalle-Rhodes (eds.). *Signs of Humanity. L'homme et les signes*. Berlin, 1992, pp. 149-71.
- . Robin, L. *La théorie Platonicienne de l'amour*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- . Roditi, E. *Oscar Wilde*. Norfolk, CT: New Directions Books, 1947.
- . Ruskin, J. *The Complete Works of John Ruskin*, edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1903.
- . Satzinger, C. *The French Influences on Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray*. Lewiston, Lampeter: E. Mellen, 1994.
- . Schiff, H. "Nature and Art in Oscar Wilde's *The Decay of Lying*". *Essays and Studies* (1965) 83-102.
- . Schroeder, H. *Additions and Corrections to Richard Ellmann's Oscar Wilde*. Braunschweig: The Author, 1989.
- . Séneca. *Cartas a Lucilio* (ed. L. D. Reynolds, 1966, Oxford Classical Texts, 1966).
- . Sergent, B. *La homosexualidad en la mitología griega*. Barcelona: Alta Fulla, 1986.
- . Sexto Empírico. *Esbozos Pirrónicos* (ed. H. Mutschmann. *Sexti Empirici Opera*, vol. 1, Leipzig: Teubner, 1912, TLG).
- . Singer, I. *The Nature of Love I From Plato to Luther*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.
- . *Stoicorum Veterum Fragmenta* (ed. Hans von Arnim. Stuttgart: Teubner, 1964).
- . Symonds, J. A. *A Problem in Greek Ethics*. New York: Haskel House Publishers, 1971.
- . Thornton, B. S. *Eros. The Myth of Ancient Greek Sexuality*. Oxford: Westview Press, 1997.
- . Turner, F. M. *The Greek Heritage in Victorian Britain*. New Haven & London: Yale University Press, 1981.
- . Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid. Editorial optima. Colección Odisea, 1997.
- . Verene, D. P. *Sexual Love and Western Morality*. Boston, London: Jones and Bartlett Publishers, 1972.
- . Watson, E. "Wilde's Iconoclastic Classicism: *The Critic as Artist*". *English Literature in Transition* 27, 3 (1984) 225-235.
- . Whyte, P. "Oscar Wilde et Théophile Gautier: le cas du Portrait de Dorian Gray". *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 21 (1999) 279-294.
- . *Complete Works of Oscar Wilde* (Introduced by Merlin Holland). Glasgow: Harper Collins Publishers (fifth edition), 2003.
- . Woodcock, G. *The Paradox of Oscar Wilde*. London and New York: T. V. Boardman & Co., LTD., 1949.
- . Zeender, M. N. "Oscar Wilde: le jeu du paradoxe". *Cycnos*, 10, 2 (1993) 53-63.

