



JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Revista de Creación Artística e Investigación Literaria (Journal of Artistic Creation and Literary Research) es una publicación bianual de la Universidad Complutense Madrid, revisada por pares, en texto completo y acceso abierto. La revista, publicada y editada por estudiantes recién graduados, ofrece trabajos de investigación, tesinas de grado y de master, junto con contribuciones originales de creación artística. El objetivo es que los estudiantes se eduquen en el proceso de edición de una revista científica al tiempo que se integra innovación educativa y artística con el fin de promover los trabajos de creación de los estudiantes. Los autores cuyos trabajos se publican mantienen los derechos de autor sobre los mismos, de forma que estos pueden ser publicados en otros lugares.

Volumen 2 Número 2 (Diciembre 2014) Tesina Fin de Master

Catalina Violeta Badea

"Más allá de la belleza y del placer: máscaras de crueldad en Oscar Wilde"

Recommended Citation

Badea, Catalina. "Más allá de la belleza y del placer: máscaras de crueldad en Oscar Wilde"
JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 2.2 (2014): 1-42
<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain

This text has been blind peer reviewed by 2+1 experts in the field.

Resumen: Las dos obras de Oscar Wilde, *Salomé* y *The Picture of Dorian Gray* giran en torno al instinto de crueldad. Este trabajo, por tanto, trata de realizar la búsqueda de uno de los conceptos nietzscheanos más apasionantes, que es su teoría de la crueldad. Esta noción del filósofo alemán está íntimamente relacionada con la responsabilidad y con su concepción sobre la inocencia y la remisión del pecado original. Para desarrollar esta hipótesis, se ha dividido el trabajo en dos grandes capítulos: el camino ético y el camino estético. Ya desde Platón la ética y la estética se pueden distinguir pero no separar. Por esta razón, se analizan ambos conceptos en dos bloques, aunque se comprueba que los presupuestos de cada una conectan constantemente a través de la crueldad y el placer que esta produce en los personajes principales. El primero se centra en el análisis de los presupuestos éticos del bien y del mal así como del libre albedrío de los protagonistas desde la perspectiva de Nietzsche y Freud. El segundo capítulo elabora un estudio del camino estético a través del uso de la belleza por parte de Salomé y Dorian Gray. Por una parte, el personaje femenino ofrece la exposición de la *ultramujer* nietzscheana y por otra parte, el personaje masculino permite un análisis privilegiado del paradigma del ultrahombre.

Palabras clave: Oscar Wilde, Crueldad, Belleza, Nietzsche, Ultrahombre, Ultramujer.

Catalina Violeta BADEA

"Más allá de la belleza y del placer: máscaras de crueldad en la obra de Oscar Wilde"

0. Introduction

La obra de Oscar Wilde gravita en torno al instinto de crueldad y cómo este puede ser comprendido en clave nietzscheana. Siguiendo esta lectura, se analizarán *Salomé* y *The Picture of Dorian Gray*, dos obras que constituyen caminos diferentes de la estética y de la ética en los que la sublimación de los instintos desemboca por igual en la crueldad. En este trabajo es analizada la relación entre el instinto de crueldad tal como Nietzsche y Wilde lo entienden. También se va estudiar la manera en la que este instinto se explora en estas dos obras. A partir de las premisas señaladas, se tratará de concluir el estudio el modo en que las pasiones desatadas por la belleza, junto con el ejercicio de una libertad malinterpretada que corrompe a los personajes, acaba por conducir a la crueldad, que en términos nietzscheanos es «uno de los placeres más antiguos de la humanidad».

El objeto principal de estudio en este trabajo es, pues, la temática de la crueldad, ya que es una de las claves que entrelaza los textos de Wilde (1854-1900) y Nietzsche (1844-1900). El filósofo alemán hace muy presente este término en sus escritos del mismo modo que Wilde desde sus cuentos hasta sus obras más relevantes entre las cuales se encuentran aquí ya citadas. Para desarrollar estas hipótesis se hará una revisión del concepto de crueldad así como de los términos que podrían influir de forma negativa en este placer humano, como por ejemplo, el malestar freudiano, la mala conciencia o la moral. El concepto de la crueldad está muy presente en la obra del filósofo alemán. Su manera de entender este término supone una novedad en el pensamiento filosófico porque va acompañada de una inversión de los valores. Además, cabe mencionar que el comienzo de la modernidad se ve influido en su totalidad por el pensamiento de Nietzsche. Su filosofía es una razón encarnada que se enfrenta a los problemas de la vida de la manera más cercana: viviéndolos.

Será pues imprescindible utilizar un corpus formado por los textos más significativos de Nietzsche y Freud como fuentes primarias y a la crítica literaria encargada de la obra del escritor irlandés como fuentes secundarias. De estas últimas destaca *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, aunque el estado de la cuestión del problema planteado resulta escaso: el trabajo que trata específicamente la crueldad nietzscheana en textos de Wilde, en concreto en dos cuentos, es la tesis doctoral europea de Eduardo Valls con el título *Formación y Representación de la ideología moderna en la literatura inglesa del siglo XIX* (2006 próxima publicación en Palgrave Macmillan, 2015). No obstante, se puede encontrar un corpus amplio en cuanto a posibles ideas que comparten estos dos autores a pesar de no haberse leído mutuamente, que refuerza la investigación del presente trabajo en la interpretación de la crueldad en estas obras de Wilde desde Nietzsche; artículos en los cuales se trata la ética y la estética, como por ejemplo, "Nietzsche and Wilde: An Ethics of Style" (2006) de James Sloan Allen o "Narciso y Dionisos en Walter Pater y Oscar Wilde" (2010) de Martínez Victorio.

En consecuencia, la organización del trabajo se divide en dos grandes capítulos. El primer capítulo simboliza el camino ético a través del cual se analizan los presupuestos éticos. La hipótesis de este estudio es cómo estos conceptos éticos y la libertad acaban siendo condiciones para la crueldad. Este análisis se desarrolla a través de los estudios de Nietzsche y Freud. Se podrá ver este proceso en los dos protagonistas. El segundo capítulo es dedicado al camino estético, encargado de indagar en la relación que se manifiesta entre la estética y la crueldad. Es por ello que se investiga la belleza fatal de Salomé, encarnada en la *ultramujer* y el mal como fundamento para la belleza de Dorian Gray.

1. La libertad y los presupuestos éticos como posibles condiciones para la crueldad

Puede argüirse que la ética es una de las preocupaciones críticas características de Wilde que se exploran tanto en *The Picture of Dorian Gray* como en *Salomé*. En estas dos obras, se exaltan pasionalmente los instintos humanos. Uno de ellos es la crueldad. Un ejercicio de malinterpretación de la libertad y de los conceptos del bien y del mal, por parte de la ideología victoriana, son los causantes, en buena medida, de que tanto Nietzsche como Wilde recuperen el instinto de crueldad para proponer una ética vitalista. Por tanto, resulta significativo observar, en el contexto de la obra de Wilde, la manera en que la libertad del individuo se emancipa siguiendo las líneas del pensamiento filosófico de Nietzsche. Según el pensador alemán, a través de la construcción de la mala conciencia en el ser humano, este —amén de su instinto de crueldad— queda totalmente domesticado. Así las cosas, la forma en la que se libera el ser humano resulta de la recuperación del instinto de crueldad. En última instancia, y a la luz de esta idea, cabría interpretar la mala conciencia como una ficción creada por la sociedad para controlar, de algún modo, al hombre. En conclusión, parece sensato plantear un estudio de hasta qué punto los personajes de Dorian Gray y Salomé disponen, en realidad, de libre albedrío.

Por otra parte, Freud analiza, en términos no muy distintos a los de Nietzsche, las características deletéreas contra el individuo, inherentes al concepto de cultura, en contraste con el papel liberador que el pensamiento ilustrado ha asignado tradicionalmente a la cultura. Estas características nacen, sobre todo, de la represión ejercida por parte de la cultura en la que se desarrolla el individuo para que este no pueda expresar libremente sus pasiones e instintos (entre los que se halla la crueldad).

Según estas dos premisas —de Nietzsche y Freud— en *The Picture of Dorian Gray*, tanto el protagonista como su retrato parecen revelar claves concretas sobre el programa ético, construido en función del instinto de crueldad, que desarrolla la novela. *Salomé*, por su parte, a través de la oposición dialéctica entre la figura del profeta Iokanaan y la princesa Salomé, expresa preocupaciones éticas no muy distintas a la novela de Wilde. En concreto, puede considerarse que aquel personaje *mata la vida*, —probablemente desde su postura simbólica representante de la moral judeocristiana— puesto que su discurso exige la pérdida de todos los instintos que refuerzan la vida. Salomé, símbolo de un tipo de *femme fatale* que encarna las características sublimes del horror, reproduce los instintos vitalistas que Iokanaan procura reprimir. Así, la clave que genera el conflicto de estas dos figuras antagonistas —un «antagonismo natural», en palabras nietzscheanas (*Gaya* 251)— es la puesta en escena de los instintos de Salomé. Entre estos destaca la crueldad, en oposición a la represión vital que defiende, de manera más o menos explícita, Iokanaan. Todas estas dinámicas sobre la oposición entre instinto (pulsiones vitalistas) y moral (pulsiones culturales contra el instinto, estipuladas por la costumbre y defendidas por la cultura) se analizan en el presente capítulo.

1.1 Visiones nietzscheanas de la libertad

No resulta descabellado afirmar que el hombre, en el contexto de la sociedad, carece de libertad, por cuanto dicha sociedad, para sobrevivir, tiende a suprimirla. Y para suprimirla, a su vez, los instintos del hombre deben reprimirse. En el momento en el que el hombre se hace consciente de la represión de sus instintos, este se empeña en buscarla allá donde su falta resulta más notable: «allí donde cada cual está más firmemente encadenado [...] allí donde su *sentimiento de vivir* es mayor, y así, como queda dicho, otra en la pasión, ora en el deber, ora en el conocimiento, ora en el antojo» (*Paseante* 17). Cabría aclarar que esta ausencia de libertad viene dada por la decadencia de los valores, por el Estado y por la Cultura (manifestación de la conciencia comunal de la Sociedad). Es decir, para Nietzsche, el hombre pierde la libertad por causa de vivir en el contexto de un Estado, una sociedad y una cultura decadentes. Ahora bien, ¿de qué manera se llega a reprimir la libertad del individuo?

En el Segundo Tratado de *La Genealogía de la Moral*, Nietzsche da la pauta para responder a esta pregunta trazando un recorrido por la historia de los conceptos de «culpa»

y «mala conciencia» (*vid. Genealogía* 87-133). Una de las consecuencias de la vida en comunidad (o sociedad, que para este caso concreto serían términos equivalentes) consiste en el intento de provocar cierto grado de remordimiento en el individuo por parte de la cultura dominante, de tal modo que todas las acciones de aquel quedarían determinadas por dicho remordimiento o culpabilidad (*vid. Genealogía* 122). El origen de la mala conciencia se encuentra, pues, en la idea de responsabilidad, noción implantada por las promesas hechas por los seres humanos entre ellos:

Es en contexto de tales relaciones donde se hacen promesas y donde se trata de crear una memoria a quien las hace; cabe sospechar maliciosamente que en ellas habrá vía libre para lo duro, lo cruel y lo violento. Para infundir confianza en su promesa de devolución [...] el deudor se compromete con el acreedor, en virtud de un contrato. (*Genealogía* 95).

Desde el momento en el que dos individuos prometen cumplir mutuamente con su parte del "contrato", se crea en la conciencia el sentido de responsabilidad para llevar a cabo dicho contrato, es decir, la promesa. De no cumplir con esta, el individuo sufriría una carga de conciencia, es decir, aparecería el sentido de remordimiento o culpabilidad. Al mismo tiempo, siempre según el filósofo alemán, el conjunto comunitario se vale de la memoria con el objeto de dominar los instintos que pueda experimentar el individuo (*vid. Genealogía* 92). Como consecuencia de estas imposiciones, surge la mala conciencia: "ese *instinto de libertad* que se volvió latente a la fuerza y que fue reprimido, apartado y aprisionado en el interior, acabó descargándose y desahogándose sólo contra sí mismo [...] en sus comienzos, sólo eso es la *mala conciencia*" (*Genealogía* 122). A través de esta invención, se pretende domesticar al hombre para que no pueda expresar sus instintos. No obstante, tal como Nietzsche explica, estos instintos, al no ser expresados hacia el exterior, se vuelven hacia el interior, contra el propio hombre. El individuo ve limitada su libertad porque carece de la posibilidad de manifestar sus instintos. Nietzsche entiende la introyección de los instintos a la que se ve obligado el sujeto como una enfermedad:

Que todos los instintos del hombre salvaje, libre y vagabundo retrocedieran y se volvieran *contra el propio hombre*. El origen de la *mala conciencia* no es otro que la vuelta contra su poseedor de los instintos de hostilidad y de crueldad, del placer de perseguir, agredir, trastocar y destruir. A falta de enemigos y de resistencias externas, encerrado en la estrechez opresora y en la regularidad de las costumbres, el hombre se desgarraba a sí mismo, se perseguía, se mordía, se intranquilizaba y se hacía daño con impaciencia (*Genealogía* 119).

Uno de los instintos reprimidos a los que hace mención aquí Nietzsche y que concierne a este estudio es el instinto de crueldad —"la mayor alegría festiva de la humanidad más antigua" (*Genealogía* 97) —. Según el filósofo de Röcken, la crueldad produce placer porque permite al ser humano descargar su poder sobre la víctima del instinto, o, dicho de otro modo, la crueldad constituye "la sensación de bienestar del hombre a quien le está permitido, sin escrúpulo alguno, descargar su poder sobre un impotente, el goce de *hacer el mal por el placer de hacerlo*" (*Genealogía* 96).

La noción del libre albedrío es uno de los grandes rompecabezas del pensamiento filosófico. Su problemática va al corazón mismo del obrar humano, puesto que constata la posibilidad del individuo de modular sus deseos en función del análisis de los conceptos del bien y del mal. En el marco de esta discusión, algunos argumentos apoyan la existencia de la libertad humana y otros tantos la niegan, incluso aunque le otorguen al individuo la responsabilidad de sus actos, concepto que aparece necesariamente vinculado con la idea de libertad—. El caso de Nietzsche, como se ha expuesto en el primer apartado, se adscribiría al segundo enfoque. Según la postura del alemán, la vida en sociedad anula la libertad del

hombre y domestica al individuo, a fin de mantener un orden (*vid. Genealogía* 99). En el momento en el que el hombre es consciente de su falta de libertad y, en especial, cuando ya se halla dominado por la mala conciencia, acepta la moral. Nietzsche afirma que "¡la moral es algo prohibido!" (*Gaya* 181) y que de ella "surgen monstruos que hacen alborotos" (*Gaya* 247); así pues, para combatirla, el filósofo propone la llegada del ultrahombre, un individuo situado *más allá del bien y del mal*, que es capaz de "transvalorar los valores para bajo su presión y su martillo una nueva conciencia y un nuevo corazón se transformen en bronce y puedan soportar el peso de semejante responsabilidad" (*Más allá* 203).

También resulta imprescindible explicar la división entre la "moral de los señores" y la "moral de los esclavos", que también plantea el filósofo. La primera se identificaría "con el concepto de "bueno" en el sentido de "tener un alma noble, aristocrática, de rango elevado, privilegiado" (*Genealogía* 55), mientras que la segunda equivaldría a lo "vulgar", "plebeyo" y "bajo" incluidos en el concepto de "malo" (*Genealogía* 56). Puesto que Nietzsche considera estos conceptos del bien y del mal como una "vieja ficción" (*Zarathustra* 156), el filósofo propone una nueva terminología, que el ultrahombre deberá poner en práctica para dejar atrás los valores morales establecidos anteriormente. En este sentido, se puede sostener que el ultrahombre está más allá de la moral, es decir, que se trata de un individuo amoral. Al mismo tiempo acepta la doctrina del *eterno retorno*, es decir, un volver "a esta misma vida, en lo más grande y también en lo más insignificante, para que enseñe de nuevo el eterno retorno de todas las cosas" (*Zarathustra* 171). E, igualmente, el ultrahombre cumple con el *amor fati*, esto es, ama cada parte de su vida sea negativa o positiva de tal manera que desearía repetirla eternamente (*vid., infra*, 45-47). Dicho en las propias palabras de Nietzsche este amor al destino implica que:

—La pena es también gozo, la maldición es también bendición, la noche es también sol; —huid, o si no aprended que un sabio es también un loco. ¿Dijisteis jamás sí a un gozo? ¡Oh!, amigos míos, en tal caso también a *toda* pena. Todas las cosas están entrelazadas, trabadas, entretejidas por el amor; —
 —si *una* vez deseasteis que una vez fuera dos veces; si alguna vez dijisteis: "¡Me gustas, dicha! ¡Instante!", deseasteis el retorno de *todo*. Si alguna vez deseasteis todo otra vez, todo eterno, todo entrelazado, trabado, entretejido por el amor, ¡oh!, entonces *amasteis* el mundo (*Zarathustra* 244).

Este amor a la vida, de tal manera que se quiera repetir siempre tal y como se ha vivido, ese hacerse a sí mismo del ultrahombre consiste en la conversión de su vida en una obra de arte, en estar más allá del bien y del mal. El ultrahombre ya ha superado el nihilismo, ha aguantado el peso de la *nada* a través del arte.

1.2 Usos de la libertad y la deconstrucción del bien y del mal en *The Picture of Dorian Gray*

En lo que respecta a los dos protagonistas de las obras, objeto de estudio en este ensayo, Dorian Gray y Salomé respectivamente atesoran motivos concretos para obtener un mayor grado de libertad, el cual puede explicarse en los términos nietzscheanos referidos más arriba: la liberación de la mala conciencia, el condicionamiento de la moral y la imposición de lo bueno y de lo malo así como su conversión en el ultrahombre y la *ultramujer* para que así puedan aceptar el eterno retorno y sean capaces de amar al destino.

Dorian Gray pretende obtener su libertad para no estar dominado completamente por el *ennui*: "that ennui, that terrible *toedium vitae*, that comes on those to whom life denies nothing" (*Picture* 115). Así pues, su objetivo se orienta a realizar su voluntad de experimentar una vida de naturaleza hedonista, que implica justamente la manifestación de los instintos que producen placer. Esta búsqueda de placer se centra en la conversión de su vida en una obra de arte, puesto que su mayor preocupación es la estética (que su belleza

sea eterna, así como su juventud) (*vid. Picture 24-25*)¹. Esto se debe a que el mayor placer de Dorian Gray viene dado por la crueldad, es decir, por el poder que ejerce sobre los demás pero sobre todo, sobre su vida. Esta es la mayor expresión de la crueldad nietzscheana que se manifiesta en esta obra de Oscar Wilde: en el retrato del joven Dorian, cuyo rostro en el cuadro irá transformándose según la mala influencia que va ejerciendo, a lo largo de la novela, sobre los demás. En la novela, la crueldad es la manifestación del sentimiento de placer que produce el hecho de ejercer el poder individual sobre el otro. A través del desarrollo de este instinto, Dorian Gray influye de tal modo en la sociedad que acaba dominando su entorno inmediato, "because to influence a person is to give him one's own soul" [*Picture 18*]. Dorian Gray se hace consciente del placer de la crueldad a través del libro que Lord Henry le regala: "it was with an almost cruel joy – and perhaps in nearly every joy, as certainly in every pleasure, cruelty has its place" (*Picture 102*). Vale decir que, en términos nietzscheanos, Dorian Gray aspira a convertir su vida en una obra de arte, pero el joven protagonista, durante el desarrollo de la novela, se encontrará con las limitaciones fundamentales impuestas por la sociedad en la que vive. Bajo el influjo de la filosofía de Lord Henry Wotton, Dorian Gray, que es el personaje que pone en práctica dicha filosofía, procura transgredir las normas de la sociedad en la que vive. Por ejemplo, como fruto de la influencia hedonista de su maestro, el protagonista anhela que su retrato envejezca y, así, permanecer joven eternamente. En el momento en el que revela su secreto a Basil, Dorian Gray decide asesinarle (*vid. Picture 25-126*). Tras este suceso, el joven se beneficia del oficio de Alan Campbell para deshacerse del cuerpo del pintor. Dorian Gray manipula y amenaza a Campbell con la revelación de ciertos actos embarazosos de su pasado (*vid. Picture 135-136*).

El objetivo del protagonista —el disfrute del hedonismo y la conversión de su vida en una obra de arte— hace que Dorian Gray busque la libertad, precisamente, *allá donde su falta resulta más notable*. Sin embargo, puede afirmarse que, *de facto*, el protagonista malinterpreta el concepto de libertad. Para aclarar mejor este extremo, cabe recuperar la observación de Oscar Pintado Fernández quien sostiene: "el pecado hace real el mal del que el culpable es origen; para identificar mal y pecado hace falta una libertad culpable; dicho rápidamente, hay mal o pecado en el mundo porque hay culpables" (2001: 324). Dorian Gray manifiesta una "libertad culpable" porque dicha libertad es la causa de su crueldad y, consecuentemente, también de su culpabilidad. Su libertad propicia el acto cruel. En otras palabras, sin libertad, no habría crueldad. Defiende Pintado Fernández que, en el momento en el que el individuo es libre, hace el mal; es decir: "el pecado [...] es el resultado de una libertad concreta" (2001: 324). La mayor expresión wildeana de este hecho se puede apreciar en la siguiente reflexión del narrador:

There are moments, psychologists tell us, when the passion for sin, or for what the world calls sin, so dominates a nature, that every fibre of the body, as every cell of the brain, seems to be instinct with fearful impulses. Men and women at such moments lose their freedom of their will. They move to their terrible end as automatons move. Choice is taken from them, and conscience is either killed, or, if it lives at all, lives but to give rebellion its fascination and disobedience its charm (*Picture 150*).

El hombre está dominado por la noción de pecado, inculcada por la sociedad. Es a través de este modo como el propio conjunto social reprime la libertad para que el individuo no obre el mal. Dorian Gray, a pesar de liberar sus instintos al principio de la novela, finalmente acaba dominado por la mala conciencia. Se podría extraer de esta cita de Wilde

¹Hasta el momento en el que el protagonista conoce a Lord Henry no se había preocupado por la belleza eterna. Sin embargo, las palabras de este induciendo al joven que disfrute de su juventud porque pronto con el paso de los años su belleza va desaparecer. Es por esta razón que Dorian Gray desea permanecer siempre joven como en el retrato pintado por Basil.

que la libertad le es negada al individuo tal como defendía Nietzsche. De no ser así el individuo obraría el mal.

El objetivo de Wilde en su obra coincide con la amoralidad que Nietzsche propone en sus textos. No hay constancia de que el primero haya leído la obra del segundo, como bien demuestra Eduardo Valls: "los textos de Nietzsche llegaron a Londres en 1896, cuando Oscar Wilde estaba todavía en prisión [...] no llegó mucha información de primera mano sobre Nietzsche hasta los primeros decenios del siglo veinte, cuando Oscar Wilde ya había fallecido. Es, pues, improbable que Wilde leyera a Nietzsche" (2006: 214). A pesar de ello, Wilde pretende crear, a la par que Nietzsche, un ámbito de amoralidad más allá del bien y del mal.

En *The Picture of Dorian Gray* este último planteamiento (el ámbito de amoralidad) se muestra a través de la filosofía de Lord Henry y del intento de puesta en escena del personaje principal. Se trata, pues, de una ética que está por debajo de la estética ya que, como afirma James Sloan Allen: "Wilde also knew that dangers lie in exalting aesthetics altogether above ethics. What is *The Picture of Dorian Gray* if not a testimony to this?" [2006: 399]. Estos personajes wildeanos proponen un modo de vida artístico que, como se ha mencionado, remite directamente al ultrahombre, encargado de superar el ideal ascético (*vid. Genealogía* 133); de destruir todos los valores preestablecidos; y, por encima de todo, de crear unos nuevos.

Resulta curioso que, tanto Dorian Gray como Basil sean castigados desde una moral cristiana y, sin embargo, Lord Henry quede impune. Este hecho puede ser interpretado como una identificación de Lord Henry con el ultrahombre, por cuanto existe en él una reivindicación de lo dionisiaco, compuesto a la vez por una dimensión trágica y otra hedonista —la creación de sí mismo a través de la concepción artística—. Además es posible considerar que Lord Henry supera las coordenadas humanistas precisamente gracias al *amor fati* que es una de las características que definen al ultrahombre. Efectivamente, Lord Henry actúa en la obra como el maestro que conduce a Dorian Gray hacia el nuevo hedonismo, esto es, enseña al joven cómo amar su vida (*vid. Picture* 20-22) —y especialmente su juventud—, de tal modo que Dorian Gray ame su destino. Así pues, Lord Henry consigue elevarse a la "moral de los señores" y superar la "moral de los esclavos", que puede identificarse, sin mucho esfuerzo, con la moral cristiana (*vid. Anticristo* 57). Ahora bien, en *The Picture of Dorian Gray*, Wilde no logra conducir a todos sus personajes hacia un estado de amoralidad. Por ejemplo, se podría sostener que el protagonista presenta una dualidad ética, en tanto que al principio parece ser un individuo amoral que vive su vida de dandi lejos de las reglas de la moral, pero finalmente esta influye en él de tal modo que Dorian Gray no soporta su alma fea. Dorian Gray intenta desarrollar el programa nietzscheano del ultrahombre, pero fracasa en última instancia.

Al mismo tiempo, la definición de bueno como prototipo del aristócrata (*vid., supra*, 7) encaja perfectamente con la figura de Dorian Gray, al cual los demás personajes no pueden juzgar como "malo" o "capaz de hacer daño", precisamente por su condición de aristócrata, la cual, además, se halla vinculada a su belleza inagotable. Así ocurre en el momento en el que Basil averigua que muchas personas de la sociedad han recibido una influencia nociva por parte del joven Dorian Gray y acude a casa de este para advertirle (*Picture* 118 y ss.). Basil, al igual que los demás personajes, queda embelesado por la belleza de Dorian Gray: "but you, Dorian, with your pure, bright, innocent face, and your marvelous untroubled youth – I can't believe anything against you" (*Picture* 119). De forma análoga, lady Narborough recurre también a la asociación platónica entre lo bello y lo bueno al referirse al protagonista: "but you are made to be good—you look so good" (*Picture* 142). Incluso el maestro de Dorian Gray, Lord Henry, tampoco le ve capaz de cometer crímenes puesto que, según él, la clase criminal pertenece, inevitablemente, a la clase baja (*vid. Picture* 168-169), es decir, a clases sociales sin nobleza alguna. No obstante, desde la muerte de Basil a manos de Dorian Gray, la moral se hace hueco en la vida de este hasta el punto de acabar dirigiendo sus actos. La conversación que el joven y su maestro, Lord

Henry, mantienen cerca del final de la novela resulta fundamental para dar cuenta de la paulatina influencia que la moral adquiere sobre el protagonista:

-‘It is because I am going to be good,’ he answered, smiling. ‘I am a little changed already.’

-‘You cannot change with me, Dorian,’ said Lord Henry. ‘You and I will always be friends.’

-‘Yet you poisoned me with a book once. I should not forgive that. Harry, promise me that you will never lend that book to anyone. It does harm.’

-‘My dear boy, you are really beginning to moralize. You will soon be going about like the converted, and the revivalist, warning people against all the sins of which you have grown tired. You are much delightful to do that. Besides, it is no use. You and I are what we are, and will be what we will be. As for being poisoned by a book, there is no such thing as that. Art has no influence upon action (*Picture* 172).

Luis Martínez Victorio considera que Dorian Gray no logra traspasar la moral y queda finalmente atrapado dentro de ella debido a que “the aestheticism of the dandies is developed through immoral acts that have no relation with the aesthetic transgression presumably intended by the author” (1996: 161). Por otra parte, Patrick Gillespie sugiere que el Nuevo hedonismo en *The Picture of Dorian Gray* no consiste en rechazar la moralidad en términos generales sino que, más bien, se trata de no guiarse según la moral tradicional inventando una nueva: “rather than denying a place for ethics within an esthetic experience (the either/ or choice), it instead denied primacy to conventional value systems and bluntly asserted the validity of alternative moralities (the both/ and alternative)” (1994: 142). A decir verdad, el texto despoja de la moral Cristiana dominante a los personajes que viven por y para este Nuevo hedonismo: “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” (*Picture* 18). Y, en lugar de esta moral tradicional cristiana, la novela fomenta una nueva moral situada más allá del bien y del mal. Esta queda ejemplificada como sigue: “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” (*Picture* 18), es decir, en un programa que recuerda de cerca a la idea del ultrahombre. Sin embargo, en fin, Dorian Gray parece malinterpretar el programa nietzscheano del ultrahombre porque su objetivo es detener la vida en un cuadro y por lo tanto, no acepta el eterno retorno de todas las cosas (*vid., infra*, 40-41).

1.3 Usos de la libertad y la deconstrucción del bien y del mal en *Salomé*

En relación con el origen de la mala conciencia —examinado por Nietzsche—, conviene hablar de los vínculos del ser humano con la idea de Dios. En efecto, ese sentimiento de estar permanentemente en deuda también se ve dominado por la mala conciencia. Si el hombre no puede expresar sus instintos, estos acaban auto-destruyéndole, en tanto que, al considerar que debe acudir al auto-martirio para saldar las deudas con Dios (*vid. Genealogía* 128) el hombre se atormenta a sí mismo. En este sentido, el texto de *Salomé* resulta muy elocuente, ya que el profeta Iokanaan decide abstenerse de besar a Salomé ante las insinuaciones de la princesa, que entraban en conflicto con la creencia de este. Asimismo, Iokanaan entiende que Herodías —y, por consiguiente, también su hija Salomé— debe arrepentirse, martirizarse hasta recibir el perdón de su Dios: “daughter of adultery, there is but none who can save thee, it is He of whom I spake. Go seek Him [...] bow thyself at His feet and ask of Him the remission of thy sins” (*Salomé* 143). No obstante, este modelo de auto-martirio masculino es el único ejemplo que se puede encontrar en *Salomé*, pues la princesa no muestra ningún tipo de represión de instintos, sino que, más bien, ella misma es la expresión absoluta de todos ellos. La protagonista no se ve dominada por la noción de pecado. De este modo, Salomé, fuera del alcance de la mala conciencia por su estado de

ultramujer (vid., *infra*, 63-74) (vid. Valls Oyarzun 194-202), persigue la libertad para darle muerte al profeta, con quien la hija de Herodías parece estar obsesionada. Un sentimiento que se origina en la joven desde el momento en el que escucha la voz del profeta y le contempla por primera vez. La protagonista del drama malinterpreta, por tanto, el concepto de libertad porque utiliza su libre albedrío para darle muerte al profeta.

En *Salomé* también se manifiesta el papel de la cultura. Mas esto no se lleva a cabo en el personaje principal. Salomé se ve influida por Iokanaan y, en menor medida, por Herodías. Estos personajes pueden concebirse como voces autorizadas de la cultura que domina en el contexto de la obra, de modo que la influencia de ellos sobre los demás resulta de gran relevancia. No obstante, por una parte, la influencia que ejerce Iokanaan sobre Salomé no se desarrolla en su totalidad porque es Salomé quien, en el último momento, acaba con la vida del profeta (vid. *Salomé* 160). Por otra parte, otra posible interpretación podría ser que Herodías convence finalmente a su hija para que pida la cabeza del profeta para satisfacer a su madre (vid. *Salomé* 155), puesto que Iokanaan la maldice constantemente. Sin embargo, a pesar de que la cultura intenta funcionar como un represor de los instintos en la protagonista, es Salomé quien, en última instancia, se deja mover por sus pasiones más crueles haciendo uso de su belleza fatal (vid., *infra*, 63-74). La princesa de Judea traspasa todas las influencias. Es a través de los efectos que producen su hermosura y la danza de los siete velos en los personajes masculinos como consigue su objetivo. La protagonista entra en conflicto con sus instintos más humanos, por los que se deja guiar, y entre los cuales predomina el de la crueldad: "Well, Jokanaan, I still alive, but thou, thou art dead, and thy head belongs to me" (*Salomé* 160).

Al igual que en el caso de Dorian Gray, en *Salomé* también puede observarse una manifestación nietzscheana del placer producido por la crueldad. Este se refleja en la satisfacción que expresa Salomé al sujetar la cabeza de Iokanaan entre sus manos ("Well, Jokanaan, I still alive, but thou, thou art dead, and thy head belongs to me" [*Salomé* 160]) y, por fin, poder besarla tras haber logrado convencer a Herodes de que mande cortársela. Esto representa el deleite que le produce dominar al otro, un tipo de bienestar que Herodes no comprende: "The head of a man that is cut from his body is ill to look upon, it is not? It is not meet that the eyes of a virgin should look upon such a thing. What pleasure could you find in it" (*Salomé* 156). Al igual que en el caso de Dorian Gray, Salomé también encuentra placer en el dominio sobre la vida de los demás.

En el caso de *Salomé* también se puede realizar un análisis profundo sobre la moral en cuanto a los personajes secundarios, ya que la protagonista es un personaje amoral de principio a fin. Como tal, Salomé no juzga sus actos desde los conceptos del bien y del mal al no tener conciencia de ellos. La protagonista parece guiarse totalmente por sus instintos dionisiacos al modo de una *ultramujer* nietzscheana (vid., *infra*, 63-74). En realidad, los únicos personajes que tienen conciencia de la moral en esta obra son los miembros de la comunidad judía: "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" (*Salomé* 148). Como se deduce de este fragmento, el conflicto entre lo bueno y lo malo pasa de nuevo por una revaluación de la naturaleza de los propios valores. Si lo bueno puede ser malo y lo malo puede ser bueno, debe haber un criterio arbitrario que defina los conceptos morales. Esta expresión de la inestabilidad de los valores recuerda, una vez más, a la transvaloración de la moral que Nietzsche lleva a cabo en *La Genealogía de la Moral* (vid., *supra*, 7).

1.4 El malestar freudiano en *The Picture of Dorian Gray*

Se ha introducido en el anterior apartado la noción nietzscheana de la mala conciencia en relación con el individuo, así como la forma en la que esta le ha sido inculcada para suprimir su libre albedrío, de manera que sus instintos queden censurados. Consecuentemente, el instinto de crueldad al ser reprimido se vuelve en contra del individuo atormentándole en su interior, según explica Nietzsche en *La Genealogía de la Moral* (1887). Con el fin de

profundizar más en este *malestar* que produce la corrección cultural de los instintos y, en especial, el de crueldad, se recurrirá en este punto a la obra de Sigmund Freud. En *El Malestar en la Cultura*, el autor expone su propia visión acerca de este proceso de domesticación cultural del ser humano (*vid. Malestar* 56-151). Estas ideas freudianas se aplicarán en las siguientes páginas al análisis del *The Picture of Dorian Gray*, donde la sociedad influye de tal forma que acaba por conducirlo a un final trágico.

Debido a las restricciones que impone la cultura, desde Freud se ha empezado a entender esta como el factor clave para producirle un malestar (mala conciencia) al hombre que forme parte de ella. Sostiene Freud que "el término *cultura* designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí" (*Malestar* 88). Así pues, por una parte, según Freud, el hombre aspira a ser libre tras haber experimentado la misma condición de otros pueblos que no han construido una cultura dialéctica y represora como la occidental (*vid. Malestar* 85). Sin embargo, por otra parte, se requiere controlar las relaciones sociales porque si cada individuo fuera libre, se dejaría llevar por sus instintos y podría dañar al resto. Nietzsche, por su parte, define a su vez al Estado social como

una horda cualquiera integrada por rubios animales de presa, a una raza de conquistadores y de señores que estaba organizada para la guerra y que tenía la capacidad de organizar, y que pone sin ningún escrúpulos sus terribles zarpas sobre un pueblo tremendamente superior en número, pero sin forma y vagabundo aún (*Genealogía* 121).

Las dos definiciones —de Freud y Nietzsche— subrayan la idea del control del ser humano para su domesticación. Ya anticipaba Nietzsche en el Segundo Tratado de la obra citada el condicionamiento del hombre y sus consecuencias: el modo en el que se consiguen estos fines es suprimiéndole al hombre sus instintos (*vid. Genealogía* 99). Freud sostiene que esto se lleva a cabo a través de requisitos culturales como el de la justicia, de tal modo que "esta sustitución del poderío individual por el de la comunidad representa el paso decisivo hacia la cultura" (*Malestar* 94). Se trata, pues, de un "sacrificio de los instintos" (*Malestar* 94) por parte de los miembros de la comunidad y así estos quedan exentos de libertad, tal como se ha visto en el apartado anterior al analizar la visión nietzscheana de la libertad. Además, al igual que Nietzsche, Freud defiende que los instintos, al no ser exteriorizados, se vuelven en contra del individuo. Esto ocurre con el instinto de agresión o crueldad: "al cesar esta agresión contra el exterior tendría que aumentar por fuerza la autodestrucción" (*Malestar* 119).

Lo mismo sucederá con Dorian Gray, quien no puede desarrollar sus instintos y por ello, acaba destruyendo el retrato a la vez que a sí mismo. Si bien Nietzsche sostenía que la crueldad produce placer al individuo que la ejerce, Freud explora un placer de tipo narcisista en la crueldad: "aun en la más ciega furia destructiva, no se puede dejar de reconocer que su satisfacción se acompaña de extraordinario placer narcisista, pues ofrece al yo la realización de sus más arcaicos deseos de omnipotencia" (*Malestar* 121).

El ser humano en general —y no solamente los dandis como se ha dicho anteriormente— busca la libertad de sus instintos. Es por esto que la cultura se convierte en su mayor enemigo, creando de esta manera un conflicto entre el individuo y la sociedad de la que forma parte. El ser humano debe vivir siendo libre como afirma Nietzsche. Ahora bien, el autor también se plantea:

¿Qué significa vivir? Vivir quiere decir arrojar lejos de sí constantemente aquello que tiende a morir; vivir quiere decir ser cruel e inexplorable con todo lo que de débil y de envejecido hay en nosotros, y no sólo en nosotros. ¿Sería, entonces, vivir ser

despiadado con los agonizantes, los miserables y los viejos? ¿Ser constantemente un asesino? Y, sin embargo, el viejo Moisés dijo: "¡No matarás!" (*Gaya* 69).

Si se considera que el individuo busca despojarse de lo débil y ser cruel con todo aquello que se interponga en su camino de libertad, nuevamente Freud y Nietzsche vuelven a coincidir, porque este conflicto se transforma entonces en una "lucha de la especie humana por la vida" (*Malestar* 122) con la cultura. La lucha que expone Freud hace suyas las mismas tácticas que Nietzsche había presentado en *La Genealogía de la Moral*, a saber, la supresión de los instintos, cuya consecuencia es la interiorización de estos para atormentar al individuo. Freud introduce el concepto de *super-yo* para denominar a la conciencia del *yo*, la cual se encarga de darle al ser humano un sentido de culpabilidad. El *yo* no puede actuar libremente puesto que tanto sus pensamientos, como sus intenciones y actos están permanentemente controlados por este *super-yo* que ha sido introducido por la cultura en cada uno de los miembros que la componen. De manera que si el individuo es cruel o agresivo en su vida,

[su] agresión es introyectada, internalizada, devuelta en realidad al lugar de donde procede: es dirigida contra el propio *yo*, incorporándose a una parte de éste, que en calidad de *super-yo* se opone a la parte restante, y asumiendo la función de "conciencia" [moral], despliega frente al *yo* la misma dura agresividad que el *yo*, de buen grado, habría satisfecho en individuos extraños. La tensión creada entre el severo *super-yo* y el *yo* subordinado al mismo la calificamos de *sentimiento de culpabilidad*; se manifiesta bajo la forma de necesidad de castigo (*Malestar* 124).

Este es el modo en que la cultura ejerce su poder sobre sus miembros y, por consiguiente, es el motivo por el que estos anhelan preservar cada vez más su libre albedrío. Este condicionamiento humano está siempre presente y finalmente, acaba (auto) destruyendo a los individuos si no aceptan la autoridad del *super-yo*.

Freud aborda la trayectoria del malestar del individuo analizando también otro tipo de sufrimiento humano y sus causas. Según el psicólogo y pensador, el hombre busca su propia felicidad, pero la respuesta freudiana ante este ideal humano queda subordinada al pesimismo ya que dicha felicidad resulta finalmente inalcanzable [*vid. Malestar* 80]. Una de las mayores causas de esta infelicidad es la pérdida del amor como fuente de placer y satisfacción: "en efecto: jamás nos hallamos tan a merced del sufrimiento como cuando amamos; jamás somos tan desamparadamente infelices como cuando hemos perdido el objeto amado o su amor" (*Malestar* 79). Desde un punto de vista distinto, Freud propone igualmente un camino para afrontar el sufrimiento vital: "[que] la felicidad de la vida se busque ante todo en el goce de la belleza, [...] esta orientación estética de la finalidad vital nos protege escasamente contra los sufrimientos inminentes" (*Malestar* 80). A su vez Freud encuentra otras causas del sufrimiento humano que Dorian Gray también acaba experimentando: "la supremacía de la Naturaleza, la caducidad de nuestro propio cuerpo y la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas en la familia, el Estado y la sociedad" (*Malestar* 83). Los dos primeros factores —la Naturaleza y la caducidad de lo humano— se definen en *El Malestar de la Cultura* como inevitables, por ser imposible detener el paso del tiempo: "en lo que a las dos primeras se refiere, nuestro juicio no puede vacilar mucho, porque nos vemos obligados a reconocerlas y a inclinarnos ante lo inevitable" (*Malestar* 83).

No obstante, el deseo de Dorian Gray por la eterna juventud se hace realidad en la obra: "I am jealous of everything whose beauty does not die. I am jealous of the portrait you have painted of me. Why should it keep what I must lose?" (*Picture* 25). Así pues, a partir de este instante, se podría afirmar que Dorian Gray se impone al curso de la naturaleza, que afecta a todos los seres humanos por igual, exponiéndoles a la decadencia de sus propios cuerpos. Dorian Gray hace realidad su obsesión de intercambiarse con su retrato, de modo

que el paso de los años se verá reflejado en su propia representación, mientras que él seguirá joven y bello. Sin embargo, es en la tercera causa, es decir, "la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas en la familia, el Estado y la sociedad" (*Malestar* 83), en la que Freud se centra de manera más significativa, ya que esta afecta directamente al rol de la cultura y su relación con el individuo. Igualmente es la más determinante al final de la novela porque conducirá al desenlace trágico de Dorian Gray.

Dorian Gray disfruta del placer que emana su crueldad hacia los demás y esto queda expuesto en su retrato: "the quivering, ardent sunlight showed him the lines of cruelty round the mouth as clearly as if he had been looking into a mirror after he had done some dreadful thing" (*Picture* 73). A su vez este placer es narcisista en tanto que el dandi tiende a sentir una gran preocupación por su imagen y estética, al igual que Dorian Gray, quien por encima de cualquier moral, busca esconder el secreto de su belleza eterna.

Sin embargo, antes de la manifestación del placer por la crueldad, el protagonista ha experimentado los diferentes tipos de sufrimientos que Freud analiza. A este respecto, es significativo el episodio trágico del *The Picture of Dorian Gray*, en que su amada Sybil se quita la vida porque no es capaz de sobreponerse al desamor (*vid. Picture* 80). En un primer momento, Dorian Gray se da cuenta de las palabras llenas de odio y desprecio que había dirigido a Sybil tras su actuación, de modo que decide disculparse ante ella y pedirle matrimonio (*vid. Picture* 74). Sin embargo, Sybil yace ya sin vida [*vid. Picture* 80]. La pena que experimenta el joven amante en un primer momento desaparece una vez que adopta el papel de dandi inspirado por Lord Henry: "oh Harry, how I loved her once! It seems years ago to me now. She was everything to me" (*Picture* 80). A partir de ese momento, su vida se ve envuelta en el hedonismo, entendido este como búsqueda del placer y de belleza. Es por esta razón por la que Sybil se convierte para Dorian Gray en una heroína y su muerte es vista como una bella tragedia (*vid. Picture* 88), que puede equiparar la vida con el arte.

Dorian Gray sigue un modelo similar para no dejarse llevar por sus emociones negativas y así lo demuestra ante Basil, quien pensando que el joven estaría destrozado por la sorprendente noticia, acude a verle. Para su sorpresa, Dorian Gray ya se ve sumergido en ese esteticismo hedonista: "I don't want to be at the mercy of my emotions. I want to use them, to enjoy them, and to dominate them" (*Picture* 88), siendo esta una visión nietzscheana acerca de la sublimación de los instintos del ultrahombre.

Sin embargo, en última instancia, Dorian Gray no puede liberarse de su conciencia, ya que está representada en el retrato por medio de los cambios que experimenta esta figura después de cada acto de crueldad que el protagonista comete: "the picture, changed or unchanged, would be to him the visible emblem of conscience" (*Picture* 74). Dorian Gray entra en contacto con su *conciencia* en dos ocasiones, sin embargo, en la primera ocasión acaba venciendo al *super-yo*. La primera escena es el momento en el que Dorian Gray llega a arrepentirse de su crueldad tras la muerte de Sybil. El joven se lo hace saber a Lord Henry, quien al formar parte de esa sociedad victoriana, espera que el *super-yo* ya haya atormentado a su aprendiz: "I was afraid I would find you plunged in remorse and tearing that nice curly hair of yours" (*Picture* 79). Tras este episodio de agresividad por parte del *super-yo*, Dorian Gray se lamenta y, por un momento, cree haber tomado conciencia de sus actos. El protagonista Dorian Gray parece estar ya sumergido en el ideal de la cultura, de modo que esta parece haber alcanzado su propósito en controlar los instintos del joven. Así lo afirma él mismo: "I know what conscience is, to begin with. It is not what you told me it was. It is the divinest thing in us. Don't sneer at it, Harry, any more--at least not before me. I want to be good. I can't bear the idea of my soul being hideous" (*Picture* 79). En efecto, la cultura le ha inculcado su deber al joven Dorian Gray; no obstante, este cargo de conciencia no se prolonga demasiado dentro del nuevo programa hedonista que Lord Henry, a su vez, trata de transmitirle, puesto que es a través de este como se manifiesta el ultrahombre nietzscheano: aquel que intenta liberarse a sí mismo de las ataduras de la sociedad, es decir del *super-yo*, para empezar a vivir libremente cada emoción:

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. Of course, they are charitable. They feed the hungry and clothe the beggar. But their own souls starve, and are naked. Courage has gone out of our race. Perhaps we never really had it. 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 (*Picture 18*).

Estas palabras de Lord Henry ponen de manifiesto el *malestar* freudiano dentro de la sociedad victoriana o, en otras palabras, el terror que sentían los individuos ante la persecución de la moral dominante que impone como única salida la aceptación o la derrota. Ante la explicación de Lord Henry acerca de la situación social, este ofrece la alternativa hedonista para que los individuos desaten sus instintos por encima del miedo a la sociedad y a la religión.

La segunda ocasión cuando la conciencia de Dorian Gray se proyecta sucede tras la muerte del pintor (*vid. Picture 158*). Este acontecimiento es decisivo, puesto que el joven comienza a sentirse dominado por la mala conciencia. Ciertamente, el hecho de tener que planificar cómo deshacerse del cuerpo del pintor y, a la vez, tener que involucrar a un viejo amigo —a quien en otra ocasión había llevado a la desgracia— hace recordar al protagonista toda la influencia negativa que él mismo ha llegado a ejercer sobre los demás personajes. Su sentimiento de culpabilidad se vuelve mucho más tormentoso en esta ocasión de lo que había sido tras la muerte de Sybil precisamente porque, como Freud señala, su conciencia moral actúa más severamente cuando los planes del protagonista no siguen el transcurso previsto: "Otro hecho del terreno de la ética [...] mientras la suerte sonríe al hombre, su conciencia moral es indulgente y concede grandes libertades al yo; en cambio, cuando la desgracia le golpea, hace examen de conciencia, reconoce sus pecados, eleva las exigencias de su conciencia moral, se impone privaciones y se castiga con penitencias" (*Malestar 117*). Basil representa el *super-yo* freudiano por sus múltiples intentos de hacer consciente a Dorian Gray de qué es lo bueno y qué es lo malo socialmente. Poco antes de su muerte, el pintor acude a la casa de Dorian Gray para advertirle acerca de las sospechas que envuelven su figura y que se escuchan en la sociedad. Basil le insinúa que los rumores confirman que aquellas personas que se reúnen con el protagonista, acaban en la desgracia: "One has a right to judge of a man by the effect he has over his friends. Yours seem to lose all sense of honour, of goodness, of purity. You have filled them with a madness for pleasure. They have gone down into the depths. You led them there" (*Picture 120*). Sin embargo, Dorian Gray nuevamente se defiende acusando a la sociedad en la que vive, así como a su conciencia moral "And what sort of lives do these people, who pose as being moral, lead themselves? My dear fellow, you forget that we are in the native land of the hypocrite" (*Picture 120*). El protagonista se rebela, pues, contra la cultura que intenta suprimir constantemente su libertad a través de la mala conciencia. Ahora bien, como se ha visto en apartados anteriores, Dorian Gray malinterpreta la libertad de la que disponía antes de la aparición del *super-yo* matando al pintor para que su secreto no sea desvelado.

Tras estas tomas de conciencia, Dorian Gray experimenta el remordimiento de la conciencia, mas decide olvidarlo y culpar, en su lugar, a sus víctimas: "Ah! for that there was no atonement; but though forgiveness was impossible, forgetfulness was possible still, and he was determined to forget, to stamp the thing out, to crush it as one would crush the adder that had stung one" (*Picture 147*). Sin embargo, tras eliminar el cuerpo del pintor, vuelve a encontrarse con Adrian Singleton, a quien su influencia le arrojó al mundo de las drogas y James Vane, quien volvió para vengar la muerte de Sybil (*vid. Picture 151*). En este último caso, Dorian Gray consigue evitar la muerte, puesto que consigue convencer a James Vane que él no pudo estar involucrado en el asesinato de su hermana por haber sucedido tantos años atrás. Todos estos reencuentros desencadenan los remordimientos y las angustias del joven, cuyo *super-yo* se apodera de su imaginación: "But perhaps it had been

only his fancy that had called vengeance out of the night and set the hideous shapes of punishment before him [...] It was the imagination that set remorse to dog the feet of sin. It was the imagination that made each crime bear its misshapen brood" (*Picture* 159). El pecado que inquieta al protagonista se introduce en la cultura por medio de la religión, del modo en que sostiene Freud, de suerte que esta pueda ser útil a la conciencia moral: "las religiones, por lo menos, jamás han dejado de reconocer el sentimiento de culpabilidad para la cultura, denominándolo "pecado" y pretendiendo librar de él a la humanidad" (*Malestar* 138). Dorian Gray intenta deshacerse de esta conciencia pero las consecuencias de sus pecados se hacen para él cada vez más presentes al final de la novela. Por ejemplo, Alan Campbell se quita la vida después de ayudarlo a deshacerse del cuerpo de Basil, pues ya no puede seguir viviendo con el pecado y soportar la carga de culpabilidad. Dorian Gray es consciente de que el suicidio de Alan es consecuencia de su amenaza. La joven Hetty acaba abandonada por el protagonista, no sin haberla deshonrado antes (*vid. Picture* 176); Adrian Singleton se vuelve adicto a las drogas y Basil —quien más había admirado al protagonista— acaba muerto a las manos del protagonista. Lord Henry intenta que su aprendiz no se deje vencer por la moral aconsejándole seguir el nuevo hedonismo (*vid. Picture* 172), no obstante, su maestro desconoce completamente los crímenes de su aprendiz. Sin embargo, al final de la novela, sus consejos no tienen éxito, puesto que *el super-yo* vuelca toda su agresividad en contra del *yo* de Dorian Gray.

Acerca del origen del sentimiento de culpabilidad Freud afirma:

Conocemos dos orígenes del sentimiento de culpabilidad: uno es el miedo a la autoridad; segundo, más reciente, es el temor al *super-yo*. El primero obliga a renunciar a la satisfacción de los instintos; el segundo impulsa, además, al castigo, dado que no es posible ocultar ante el *super-yo* la persistencia de los deseos prohibidos (*Malestar* 128).

De acuerdo con estos dos orígenes freudianos se podría afirmar que el remordimiento en Dorian Gray se ve influido por estas dos causas. El miedo a la autoridad aparece en el momento en el que el joven se ve involucrado en varios crímenes: la muerte de Basil, el suicidio de Sybil y el suicidio de Alan Campbell, que está provocado por su implicación en la muerte del pintor. Se considera que los dos suicidios han sido influenciados por Dorian Gray: en cuanto al primero, se puede percibir en la conversación entre el protagonista y el hermano de Sybil cuando este acusa a Dorian Gray (*vid. Picture* 151) y en el segundo, aunque Dorian Gray nunca reconoce su involucramiento en el suicidio de Alan Campbell, se puede decir que este haya sido fruto de la amenaza del protagonista (*vid. Picture* 135 y también 175). No obstante, este miedo, tal como defiende Freud, puede desaparecer en el momento en el que el individuo se arrepiente de sus actos e intenta mejorar. Dorian Gray resuelve esta fase arrepintiéndose en un primer momento para después relegarlo al olvido, como él mismo afirma: "It was better not to think of the past [...] James Vane was hidden in a nameless grave in Selby churchyard. Alan Campbell had shot himself one night in his laboratory, but had not revealed the secret that he had been forced to know. The excitement, such as it was, over Basil Hallward's disappearance would soon pass away" (*Picture* 175).

El miedo de Dorian Gray al *super-yo* le sigue atormentando a lo largo de la obra y en algunas ocasiones, esta angustia consigue hacerle meditar acerca de sus instintos, de manera que Dorian Gray intentará anular su conciencia moral. Un claro ejemplo aparece en las últimas líneas de la novela cuando el protagonista reflexiona sobre la muerte de Alan Campbell. El joven resuelve el caso defendiendo su inocencia a pesar de las amenazas a las que sometió a su viejo amigo Alan: "As for Alan Campbell, his suicide had been his own act. He had chosen to do it. It was nothing to him" (*Picture* 175). No obstante, este miedo no se debe a la inmoralidad de sus actos, sino más bien a que dichos actos proyectan la crueldad en el retrato y hacen que su alma sea fea. Es por ello porque Dorian Gray decide destruir el

retrato. Dorian Gray no se arrepiente de sus actos sino de que estos hacen que su alma sea fea. Al final del libro, el joven decide que no va a confesar sus actos: "Was he really to confess? Never. There was only one bit of evidence left against him. The picture itself" (Picture 176). No se trata, pues, de un arrepentimiento ético, sino que el protagonista quiere tener estéticamente un alma bella: "I can't bear the idea of my soul being hideous" (Picture 79). De modo que, no acepta su destino final y destruye el cuadro para borrar las huellas de sus actos y la fealdad de su alma. Ya lo había anunciado al principio de la obra cuando aún no estaba inmerso en el hedonismo: "Youth is the only thing worth having. When I find that I am growing old, I shall kill myself" (Picture 24). Por lo tanto, el papel de la mala conciencia se basa en hacer consciente a Dorian Gray de que sus actos son inmorales. No obstante, en última instancia, decide deshacerse del cuadro porque este refleja las consecuencias de sus actos. Además el protagonista juzga sus actos según criterios estéticos durante toda la novela. El protagonista valora su vida estéticamente y no éticamente de modo que considera que la estética está por encima de la ética. A través de este hecho, es decir, la intolerancia ante la fealdad de su alma, se puede afirmar que Dorian Gray no acepta el cambio en su estética. Dorian Gray no se arrepiente de sus actos, pero tampoco soporta las consecuencias de estos. Ya desde el comienzo de la obra se puede percibir este dato debido a su deseo de ser joven eternamente. Se trata de un fracaso del ultrahombre, puesto que el joven pretende detener la vida en un cuadro, de modo que el paso del tiempo no le afecte al igual que tampoco sus actos. Este dato no se manifiesta solamente en su concepción de su propia vida como obra de arte, sino también en su afición en coleccionar obras de arte descrita en el capítulo 11 (vid. Picture 102-116).

1.5 El efecto de la contranaturalidad en *Salomé*: "Con el más allá se mata la vida"

En este apartado se analizará el modo en que se manifiesta el malestar freudiano en *Salomé*, influido por la contranaturalidad que exige el cristianismo. Las figuras claves para este análisis serán Salomé y el profeta Iokanaan, unidos en un enfrentamiento de amor-odio en el cual cada personaje representa un polo opuesto: Salomé, por una parte simboliza la sublimación de los deseos dionisiacos encarnando a la *ultramujer*, mientras que Iokanaan personifica la moral judeocristiana. En términos nietzscheanos, cabe destacar la identificación de los judíos con la moral de los esclavos: "pues con ellos empieza la rebelión de los esclavos en el terreno de la moral" (*Genealogía* 62).

Para seguir la evolución del efecto de la contranaturalidad en esta obra wildeana, servirá como base fundamental *El Anticristo* de Nietzsche, texto en el cual el filósofo alemán critica a la doctrina cristiana, especialmente la figura del sacerdote como su expresión quintaesenciada. Sin embargo, en *La Genealogía de la Moral*, Nietzsche afirma que el Cristianismo hereda del Judaísmo (vid. *Anticristo* 59)² la "moral de los esclavos": "ya sabemos quién ha recogido la herencia de esta inversión de los judíos"³ (*Genealogía* 62). También identifica a los judíos con los esclavos y su lucha con el rencor: "la rebelión de los esclavos en la moral se inicia cuando el propio resentimiento se vuelve creador y produce valores: el resentimiento de aquellos individuos a quienes les está impedida la verdadera reacción, la reacción de la acción" (*Genealogía* 65).

Nietzsche, en el *Anticristo*, proclama precisamente que esta doctrina (El Cristianismo y, por ende, el Judaísmo) va en contra de la naturaleza del individuo, en concreto en el caso de Salomé. Dedicar el final del libro a la proclamación de la "Ley contra el Cristianismo", donde explica cuál es el objetivo de esta religión y quién la expande: "viciosa es toda especie

²Se podría afirmar, pues, que la crítica de Nietzsche se une contra las dos religiones, puesto que estas heredan mutuamente una de la otra. Es por ello que en este análisis se utilizan los dos términos del mismo modo siempre y cuando se trate la contranaturalidad.

³No intente el lector sacar conclusiones peligrosas desde un punto de vista ideológico a partir de estas afirmaciones. El sentido que Nietzsche da al término «señores» y «esclavos» se entiende mucho mejor en el contexto dialéctico de una moral que se define por sí misma (señores) en contraste con una moral que se define en relación opuesta a la otra (esclavos; en tanto que esta categoría es esclava de la definición que a sí mismo se den los señores).

de contranaturalidad. La especie más viciosa del hombre es el sacerdote: él enseña la contranaturalidad" (123). Según el filósofo alemán, estas religiones defienden una gran mentira que implica la existencia de "una voluntad de Dios acerca de lo que el hombre ha de hacer y ha de dejar de hacer; que el valor de un pueblo, de un individuo, se mide por un mayor o menos obediencia a la voluntad de Dios, que en los destinos de un pueblo, de un individuo, la voluntad de Dios demuestra ser dominante" (*Anticristo* 60). Es por esta moral cristiana por lo que el filósofo de Röcken critica el miedo y el tormento al que se ve sometido el individuo por parte del Cristianismo. El Judaísmo (y, luego, por extensión, el cristianismo) genera en el hombre dependencia del sacerdote para aplacar el sufrimiento que causan estas invenciones: "el pecado... el concepto de culpa y de castigo, el entero "orden moral del mundo" han sido inventados contra la ciencia, contra la liberación del hombre respecto al sacerdote" (*Anticristo* 94).

Para comprender mejor la contranaturalidad que proponen el Cristianismo y el Judaísmo se pueden utilizar las preguntas que plantea Nietzsche en el *Anticristo*: "¿Qué es la moral judía, qué es la moral cristiana? El azar, privado de su inocencia; la infelicidad, manchada con el concepto de "pecado"; el bienestar, considerado como peligro, como "tentación"; el malestar fisiológico, envenenado con el gusano de la conciencia..." (*Anticristo* 59). Su objetivo es corromper el alma del hombre con la introducción de la culpabilidad en su conciencia y, así, enfermarle.

En *Salomé* es el profeta quien encarna la moral de los esclavos, dada la convicción con la que defiende su profecía mesiánica hasta el final de su vida. El aforismo 125 de la *Gaya Ciencia* anuncia la muerte del Dios cuya vida preconiza Iokanaan, concretando en un *nosotros* el asesinato de ese Dios (vid. *Gaya* 139-140). *Salomé*, por tanto, parte de la ausencia constatada de ese Dios; el mismo Dios que el profeta Iokanaan intenta recuperar a través de sus profecías nunca cumplidas. Los elementos temáticos de este breve texto hacen visible el malestar del fin de siglo inglés.

Las características del nihilismo se proyectan debido a la ausencia de Dios, el no a la vida y la consecuente angustia existencial en los personajes: por una parte, los judíos esperan la llegada de Dios "The Jews worship a God that they cannot see" (*Salomé* 136) del mismo modo que Iokanaan y por otra parte, personajes como Herodes, manifiestan ese miedo finisecular al desconocer la existencia de Dios. Además, al mismo tiempo, la intranquilidad del tetrarca aumenta con la profecía de Iokanaan. La superación de este estado de nihilismo inicial se consume con el ejercicio del nuevo hedonismo de Salomé, que usa como patrón de conducta el disfrute dionisiaco, del sí a la vida y de su belleza fatal.

La acción desempeña un papel clave ya que transcurre durante una noche en la que la luna —símbolo del *eterno femenino*, de la visión feminizada de la naturaleza— vigila a los personajes y refleja en su superficie el destino irremediable de algunos de ellos. Anna Varty describe el astro del drama como "a moonlit night where reason is banished and the submerged forces of desire and fear within the subconscious are unleashed" (2002: X). Es en este escenario donde surge la voz del profeta Iokanaan, encerrado en la cisterna por el tetrarca. Este lo ha encarcelado por miedo a que pueda tratarse de Elías, que tuvo el privilegio de ver a Dios. Se desconoce el objetivo de Herodes al encerrar al profeta pero, no obstante, se puede aventurar que es un monarca que trata de hacerse con el control de su tierra en la ausencia de Dios. Es por esta razón porque se angustia en el momento en que los nazarenos le revelan que El Mesías realiza milagros: "I do not wish Him to do that. I forbid Him to do that. I allow no man to raise the dead" (*Salomé* 149). En la obra se explicita la tensión dialéctica entre la muerte de Dios y la llegada próxima de esta auspiciada por Iokanaan. Esto es patente en el discurso de los personajes secundarios, por ejemplo, el Capadocio, que sostiene que los dioses han desaparecido:

In my country there are no gods left. The Romans have driven them out. There are some who say that they have hidden themselves in the mountains, but I do not believe it. Three nights I have been on the mountains seeking them everywhere. I

did not find them, and at last I called them by their names, and they did not come. I think they are dead (*Salomé* 136).

Estas palabras son la mayor expresión nietzscheana de la muerte de Dios que se puede encontrar en el texto. También puede apreciarse esta tensión dialéctica en el discurso de los judíos que defienden la existencia de un Dios oculto a quien alaban. O, dicho en las palabras de uno de los judíos: "God hideth Himself. Therefore great vils have come upon the land" (*Salomé* 147). En este caso se manifiesta el malestar finisecular y la angustia existencial del hombre ante la quiebra de un sistema de valores morales que se resumen en la idea occidental de Dios. La muerte de Dios es la sentencia que inaugura el desencanto de la Modernidad. A partir de este momento no hay verdad, tan solo queda la interpretación, una suerte de concepción hermenéutica de la vida, que no puede cerrarse en un valor fijo y absoluto como pueda ser Dios. Si Dios ha muerto, el hombre desconoce en qué creer y a quién debe seguir. Mediante ese *nosotros*, patente en el aforismo 125 de la *Gaya Ciencia* es asesinado Dios y se puede afirmar que fue sustituido por el hombre pretendiendo alcanzar su mismo poder (*vid. Gaya* 140). En este texto, dicho hombre es el tetrarca Herodes, que se niega a liberar al profeta Iokanaan y dejarlo en las manos de los judíos. Sin embargo, al mismo tiempo "a nivel del discurso" el tetrarca sí tiene miedo a que el augurio de Iokanaan resulte cierto y llegue Dios. Herodes pone en duda el discurso del profeta, es decir, la llegada de ese Dios terrible que pondrá remedio a los pecados de los personajes (*vid. Salomé* 147-150). De no ser así lo habría entregado a los judíos o lo habría matado ante las suplicas de Herodías, sobre quien el profeta injuriaba todos los días. Tan sublime es su miedo a la vuelta de Dios, que percibe las alas del ángel de la muerte que el profeta había anunciado: "Also, I heard a beating of wings in the air, a beating of vast wings" (*Salomé* 157). En esta primera premonición el tetrarca es el único que siente el aleteo del ángel, pero al final de la obra, cuando Salomé besa la cabeza del profeta, todos los personajes son conscientes de que las profecías de Iokanaan acaban haciéndose realidad.

La ideología judeocristiana se expresa en el texto a través de las palabras de Iokanaan. Este junto a los demás personajes judíos espera firmemente la llegada de Dios: "Messias hath not come" (*Salomé* 148). La creencia judeocristiana parte del origen de la culpabilidad de la existencia y de la necesidad de la llegada de un redentor. En el texto de *Salomé* se hacen varias alusiones al Mesías, el Señor o el Salvador del mundo, quien castigará a los tres miembros de la familia del tetrarca. La voz de Iokanaan irrumpe en los demás diálogos insistiendo en la presencia inminente de su Dios: "So the day is come, the day of the Lord, and I hear upon the mountains the feet of Him who shall be the Saviour of the world" (*Salomé* 148). Irónicamente, Herodes confunde a Iokanaan con Julio César, aunque finalmente queda convencido de que el profeta no es el emperador. Se analizará el discurso del Iokanaan para después ponerlo en contraposición con la libertad de los instintos y de los placeres dionisiacos que refleja la princesa Salomé. Si los grandes pecadores de la obra son Herodes, Herodías y Salomé, el mensaje de Iokanaan se dirige sobre todo a estos tres personajes. Salomé es la primera en escuchar las monstruosas palabras del joven profeta en cuanto este averigua que es la hija de Herodías: "Back! Daughter of Babylon! Come not near the chosen of the Lord. Thy mother hath filled the earth with the wine of her iniquities, and the cry of her sins hath come-up even to the ears of God" (*Salomé* 142). Nada más escuchar las primeras palabras del profeta, Salomé queda embelesada por este y su único deseo es poseerlo, "I will kiss thy mouth, Jokanaan" (*Salomé* 143). Sin embargo, para Iokanaan es tan grande su creencia en el vaticinio que no se deja embriagar por la belleza fatal de la princesa sino que intenta adiestrarla en los preceptos de la moral de los esclavos. Iokanaan no quiere que Salomé se le acerque porque está maldita, al ser la hija de Herodías, quien estaba viviendo un matrimonio incestuoso con el hermano de su antiguo esposo. El discurso del profeta insiste constantemente en la necesidad de que los pecadores se rediman. De hecho aconseja a Salomé que busque a su Señor y se arrodille ante él para suplicar el perdón (*vid. Salomé* 144). No obstante, Salomé parece estar en un estado onírico,

a tenor del deseo que siente hacia el profeta, un deseo que acabará siendo autodestructivo. Es por ello que hace caso omiso a las providencias de Iokanaan y, a modo de espejo, intenta inculcar a Iokanaan su propio discurso. Desde este punto de vista, Iokanaan pertenece a la moral de los esclavos y Salomé a la moral de los señores debido a la influencia que ejercen mutuamente. De acuerdo con esta visión, el profeta se identifica con la moral de los esclavos que sienten resentimiento al no poder desarrollar sus acciones, mientras que Salomé a través de la figura de la *ultramujer*, consigue la sublimación de sus instintos.

Las injurias del llamado "elegido del Señor" dirigidas a Salomé son aún más evidentes hacia Herodías. El profeta identifica los pecados de Salomé y Herodías con el pecado original de Eva. Importa para el argumento relacionar esta visión de culpabilidad del individuo que percibe Iokanaan con la inocencia de la existencia que defiende Nietzsche. Para el judaísmo el hombre tiene una naturaleza caída y vive con el sentido de culpabilidad desde su existencia del mismo modo que el Cristianismo.

Eva es considerada la incitadora del primer pecado y es precisamente por esta razón por la que el profeta acusa a Salomé y Herodías. Esta asociación es la que hace que Iokanaan se niegue a caer en la tentación de Salomé. Esto se debe al efecto de la moral judeocristiana en Iokanaan y por consiguiente, del miedo a la llegada del Dios castigador. Del mismo modo, Antonin Artaud también explora esta visión sobre la influencia de Dios en el hombre y la culpabilidad de la existencia. Camille Dumoulié comenta acerca de este enfoque del francés:

La crueldad individual es vivida por lo tanto como consecuencia de esa crueldad primera infligida al hombre que intenta reencontrar la integridad de su ser, a pesar de eso que lo corta de sí mismo, de su vida, de su muerte, de sus pensamientos, y que Artaud denomina "Dios". Porque si la conciencia es la enfermedad del hombre, Dios es la enfermedad de la conciencia (1996: 28).

Otra forma en la que Iokanaan culpa a Herodías está relacionada con la prostitución: "Where is she who gave herself unto the Captains of Assyria [...] Go, bid her rise up from the bed of her abominations, from the bed of her incestuousness, that she may hear the words of him who prepareth the way of the Lord, that she may repent of her iniquities" (*Salomé* 141). Esta es una clara alusión a la madre de Salomé y el "lecho de su incesto" con Herodes. Lynda Nead, en *Myths of sexuality*, realiza un estudio de la sexualidad de la mujer en la época victoriana. Una de las víctimas que Nead reconoce en la Inglaterra del siglo XIX es la figura de la prostituta: "having succumbed to temptation and deviated from the virtuous norm, the fallen woman could not return to the respectable society [...] through death, the prostitute [...] could find salvation with Christ" (1990: 139). Este destino trágico también puede asociarse con el destino de la mujer en *Salomé*. Por una parte, el profeta juzga a Herodías por haber caído en la tentación y haber cometido incesto. Por otra, se le acusa de haberse entregado a capitanes asirios y jóvenes de Egipto, aunque esta información no se desarrolla en el texto. El destino trágico de Salomé también está relacionado con la figura de la prostituta tal como Nead la presenta. Salomé baila para el tetrarca a cambio de un *salario*: la cabeza de Iokanaan. Como Nead explica, la única forma que tiene la prostituta de dejar de soportar esa cruda realidad es quitándose la vida. En *Salomé*, la protagonista es asesinada por los soldados ante la orden del tetrarca, lo que encarna la única salida para un personaje de antemano condenado. Su muerte, un tanto ambigua, puede simbolizar, por una parte, el poder masculino que se impone sobre la mujer o, como Bram Dijkstra reclama en *Ídolos de perversidad*, donde analiza la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo: "la obra llega a un final en el que la mente masculina comprende, a través de la tentación y la sumisión, la necesidad de destrucción física inmediata de la mujer" (1994: 395). Y por otro parte, la muerte también puede representar la victoria de Salomé. Como afirma Joseph Donohue en "Distance, death and desire in *Salome*":

Salome has acted with such single-mindedness of purpose and has remained so implacable in her desire that she has overmastered the weaker will of the patriarch, compromising his supreme power and status in the kingdom and forcing him into the most extreme of actions [...] Far from having been defeated, it is she who has defeated the patriarch; it is she who will live in myth and legend, and in the imagination of all who have seen her dance (1997: 134).

Independiente del significado ulterior de su muerte, lo más relevante es el acto trágico en sí, relacionado con el discurso del profeta, es decir, que anime a Salomé a buscar el perdón de Dios. Si se hace una lectura siguiendo el discurso cristiano de Iokanaan, se puede afirmar que Salomé a través de la muerte sí ha conseguido la redención de sus pecados. No se trata de una redención consecuente de la aceptación de culpa, sino del acto trágico entendido como estético de la muerte. Sin embargo, esta visión va en contra del programa nietzscheano, puesto que el discurso del profeta intenta inculcarle a la protagonista el sentido de culpabilidad de su existencia y por tanto, va en contra de su naturaleza. Cabe destacar la voluntad de Salomé, quien al encarnar la figura de la *ultramujer*, no manifiesta ningún tipo de culpabilidad o remordimiento al final del texto. La protagonista guarda silencio ante la orden del tetrarca reflejando de este modo la aceptación de su muerte.

No hay que olvidar las acusaciones del profeta a Herodes, a quien Dios *golpeará*: "Where is he whose cup of abominations is now full? Where is he, who in a robe of silver shall one day die in the face of all the people? Bid him come forth, that he may hear the voice of him who hath cried in the waste places and in the houses of kings" (*Salomé* 141). Es tan solo una de las varias alusiones que Iokanaan dirige hacia el tetrarca, si bien en ningún momento le nombra. No obstante, las descripciones que realiza del acusado personifican perfectamente a Herodes (su *ropa de plata*, por ejemplo).

En claves nietzscheanas, el discurso del profeta Iokanaan defiende la idea de la contra natura del hombre. Sin embargo, Salomé trasciende esta idea de la contranaturalidad aceptando la muerte. El discurso de Salomé se verá afectado por las enseñanzas de la moral de los esclavos en tanto que le impide desarrollar sus deseos hacia el profeta. Iokanaan trata a lo largo de todo el texto hacer saber a los demás personajes quiénes son los que han fallado a su Señor y cuál será su castigo. Igual que se advierte en la *Genealogía de la moral*, Iokanaan inculca la idea de culpabilidad para que los protagonistas sean conscientes de sus pecados y se arrepientan de ellos ante Dios. Iokanaan funciona como un *super-yo* dedicado a manifestar la mala conciencia a los demás. Es ahí donde se comprende el tormento de Herodes cada vez que escucha las palabras del elegido del Señor. Para subrayarlo, Iokanaan proclama la llegada de Dios:

After me shall come another mightier than I. I am not worthy so much as to unloose the latchet of his shoes. When he cometh the solitary places shall be glad. They shall blossom like the lily. The eyes of the blind shall see the day, and the ears of the deaf shall be opened. The newborn child shall put his hand upon the dragon's lair, he shall lead the lions by their manes (*Salomé* 136).

Se trata de un Dios que paseará por el mundo y hará milagros: mudará el agua en vino, curará a los leprosos, sanará a los ciegos y resucitará a los muertos. Un Dios terrible que implanta la orden moral en la tierra de Judea, la gran mentira (*vid., supra*, 28). Sin embargo, el profeta Iokanaan no consigue por completo su propósito, al menos no con la princesa Salomé, ya que esta está cegada por su deseo hacia él, de modo que sus palabras de desprecio y sus insultos no llegan a sus oídos. Esta atracción irrefrenable se produce desde el momento en el que Salomé ve por primera vez al profeta, porque justo antes de verse, le critica por insultar constantemente a su madre Herodías. No obstante, la mirada provoca que su único anhelo sea *besar su boca*; a partir de entonces las palabras del profeta suenan en su oído como una dulce melodía a la que no quiere poner fin: "Speak again!

Speak again, Iokanaan, and tell me what I must do" (*Salomé* 142). La protagonista, como una *ultramujer*, busca el disfrute de los placeres dionisiacos y se deja guiar por sus instintos sexuales. Se mueve, pues, obedeciendo a los sentidos, a diferencia del profeta; mientras que Salomé se queda hipnotizada por el sentido de la vista—"I am amorous of thy body" (*Salomé* 76), — y del oído, Iokanaan se niega a dejarse cautivar por su belleza fatal y por la insistencia de sus palabras de deseo.

La pretensión de Iokanaan consiste en implantar un discurso antinatural que vaya en contra de la liberación del hombre y de sus instintos. Sin embargo, Iokanaan no consigue esto con Salomé. La princesa de Judea no descuida nunca sus instintos ni siente miedo o culpa ante las acusaciones del profeta. Esto le sorprende, ya que el discurso judío de la culpabilidad debería haber acabado con su libertinaje y haberla convertido en una mujer domesticada, lo que es apropiado dado que a través de "by woman came evil into the world" (*Salomé* 142) y el objetivo de Iokanaan es acabar con este Pecado original: "It is thus that I will wipe out all the wickedness from the earth, and that all women shall earn not to imitate her abominations" (*Salomé* 150). La profecía de Iokanaan sugiere que *la impúdica*, refiriéndose a Salomé, morirá lapidada por el pueblo y atravesada por las espadas de los capitanes guerreros (*vid. Salomé* 150). El único destino posible para la *ultramujer* es el trágico, como se ve en la muerte de Salomé a órdenes del tetrarca. Aun así, el deseo y el placer dionisiaco de Salomé resultan más fuertes que la restricción judeocristiana.

El discurso contrario al instinto del profeta afecta a Herodes y a su esposa Herodías, ya que las acusaciones y amenazas de Iokanaan también van dirigidas a estos dos personajes. En el caso de Herodías, al igual que en el de Salomé, su intento de inculcar la mala conciencia fracasa. Mientras que Iokanaan juzga de forma severa los actos de Herodías, esta solo desea alcanzar un único fin: "Command him to be silent" (*Salomé* 150). Por otra parte, Herodes queda afectado por sus palabras. Del mismo modo que Salomé con el profeta, el tetrarca queda hipnotizado al principio por la mirada de la princesa:

HERODES (from this point he looks all the while at SALOMÉ) — Tigellinus, when you were at Rome of late, did the Emperor speak with you on the subject of...?
 TIGELINUS. — On what subject, my lord?
 HERODES. — On what subject? Ah! I asked you a question, did I not? I have forgotten what I would have asked you (*Salomé* 151).

Más tarde sucede lo mismo, pues queda cautivado por su belleza destructiva al verla bailar la danza de los siete velos. Ante las acusaciones del profeta, Herodes se defiende siempre sosteniendo que dichas palabras no son dirigidas a él aunque poco a poco se aprecia que el discurso decadente de Iokanaan le va influyendo de tal modo que siente que se ahoga y que su corona le quema (*vid. Salomé* 152-153). Es solo al final de la obra cuando el tetrarca reprime sus instintos al ver que Salomé había preferido la cabeza de Iokanaan ante cualquier objetopreciado. La profecía de Iokanaan antes de morir había anunciado el gran día en el que Dios hiciera su aparición: el día en el que Salomé conseguiría la cabeza del profeta. Si hasta entonces estaba cautivado por la mirada de la princesa, ahora su deseo es *no mirar las cosas*: "I will not look at things, I will not suffer things to look at me. Put out the torches! Hide the moon! Hide the stars! Let us hide ourselves in our palace, Herodías. I begin to be afraid" (*Salomé* 161). El tetrarca decide no mirar más la luna que se había vuelto sangre, las estrellas que caían y a Salomé quien había besado la boca de la cabeza cortada de Iokanaan. Es por ello por lo que decide matarla.

En este caso, la crueldad recae sobre el discurso de Iokanaan al defender la creencia cristiana porque, como Nietzsche afirma, "los conceptos "Más allá", "Juicio final", "inmortalidad del alma", el "alma" misma; son instrumentos de tortura, son sistemas de crueldades mediante los cuales el sacerdote llegó a ser señor" (*Anticristo* 76). Con estos conceptos se mata la vida, la vida de Salomé, cuya muerte representa hasta qué punto la moral de los señores es castrante y mata la vida auténtica, la vida dionisiaca que la

protagonista representaba. Iokanaan, a través de la inculcación de estos conceptos en la conciencia del individuo, produce en este un sentido de culpabilidad y miedo por el día del "Juicio final" o de su encuentro con Dios. Iokanaan sigue fielmente su creencia a pesar de los intentos de seducción de Salomé, sin embargo, fracasa en conseguir la represión de los instintos dionisiacos de Salomé. Por lo tanto, el proceso de contranatura que promueve el profeta a lo largo del texto no se lleva a cabo en la protagonista. El único personaje que no hace caso omiso a sus profecías es Herodes. Además, el Dios que anuncia Iokanaan nunca llega en el texto. Es el tetrarca, el hombre, quien ocupa su lugar. Se puede considerar, por tanto, que Iokanaan es una víctima sacrificial cuyo holocausto —el de la moral de los esclavos— busca que Herodes comprenda que su deber *victoriano* es poner fin a esta *ultramujer* y recuperar su poder patriarcal. Puesto que el ideal femenino del siglo XIX inglés se proyectaba en la figura del ángel del hogar, Salomé no corresponde con sus características. Si se sigue esta lectura se podría afirmar que la moral de los esclavos ha vencido en esta obra a pesar de la muerte del profeta. Como Nietzsche apunta, a pesar de que todo el mundo conoce la crueldad, "*todo sigue igual que antes*" (*Anticristo* 76).

El objetivo de este primer capítulo era ver la manera en la que la libertad así como los presupuestos éticos se convertía en condiciones para la crueldad en *The Picture of Dorian Gray* y *Salomé*. Para desarrollar este análisis el estudio se ha basado en la filosofía de Nietzsche. La visión del filósofo alemán acerca de la libertad ha resultado de gran relevancia, puesto que Nietzsche ofrece las pautas para comprender la forma en la que la sociedad reprime la libertad del individuo. La forma en la que se lleva a cabo esta represión es a través de la introducción de la mala conciencia. Esta consiste en provocar un remordimiento en el individuo para que se cuestione de forma constante si sus acciones son buenas o malas desde un punto de vista social. La consecuencia de esta contención es que los individuos no desarrollan sus instintos humanos, como por ejemplo, la crueldad, sino que los introyectan, es decir, los subliman en el subconsciente, pero no los eliminan. Esto acaba resultando en un auto-castigo para el individuo. Es por ello que Nietzsche cuestiona la veracidad de la moral así como las nociones inventadas del bueno y lo malo. La propuesta de Nietzsche ante esta moralidad es la aparición del ultrahombre, un ser más allá del bien y del mal. El ultrahombre acepta la doctrina del eterno retorno y ama su destino.

Dorian Gray se concientiza de la represión de su libertad. A partir de ese momento anhela recuperarla a través de un modo de vida hedonista. Esa búsqueda constante de placer y de belleza eterna le lleva, sin embargo, a un proceso de malinterpretación de su libertad. El protagonista comienza a influir en algunos miembros de la sociedad hasta hacerles cometer suicidio o hasta emprender estilos de vida deshonorados. No obstante, el mayor error de este joven resulta siendo el crimen del pintor de su retrato para mantener oculto su secreto. A partir de esta escena, todos los acontecimientos que le siguen propician la aparición de la mala conciencia. Del mismo modo que Nietzsche, Freud expresa el malestar que produce la cultura en los individuos. Para ello, se introduce *el super-yo* que se encarga de cuestionar todos los actos *del yo*. La consecuencia de este control es la domesticación del individuo. A través de esta idea freudiana, se ha analizado en la obra las escenas en las que el *super-yo* podría haber aparecido en la vida de Dorian Gray. Sin embargo, el reflejo de sus pecados en el retrato produce en Dorian Gray un estado de culpabilidad ante la fealdad del cuadro. Dorian Gray intenta seguir el programa nietzscheano del ultrahombre para vencer al *super-yo* y por consiguiente, a la mala conciencia, sin embargo, no es capaz de desarrollarlo hasta el final. El protagonista del *The Picture of Dorian Gray* pretende destruir el retrato que representa el espejo de su conciencia moral. No obstante, romper el cuadro simboliza su traspaso en el umbral del bien y del mal. Este acto no se lleva a cabo, ya que Dorian Gray muere a la vez que el cuadro queda destruido. Además, no se arrepiente de sus actos, pero sí de las consecuencias de estos en el retrato. Dorian Gray no acepta la fealdad como parte de su vida a diferencia del ultrahombre. Mientras que el ultrahombre ama su destino con el gozo y la pena, Dorian Gray rechaza en última instancia el eterno retorno de todas las cosas.

En la obra *Salomé* también se han analizado los usos de la libertad y la deconstrucción de los conceptos del bien y del mal. En este caso, Salomé ha perseguido la libertad para cortar la cabeza al profeta Iokanaan. De modo que, su uso de la libertad ha sido malinterpretado. No se manifiesta un malestar en la protagonista, puesto que Salomé está más allá del bien y del mal. Su estado de *ultramujer* le permite estar fuera del alcance de la moral y por tanto, de un sentido de culpabilidad. El encargado de producir remordimiento en la princesa de Judea es el profeta Iokanaan. Este último defiende la moral judeocristiana a través de sus vaticinios acerca de la figura de Dios. Sus palabras intentan funcionar como un represor de los instintos de Salomé, sin embargo, ella simboliza la expresión dionisiaca de los instintos. Tal como se ve al final de la obra Salomé cumple su instinto de crueldad cortando la cabeza al profeta. No obstante, a través del estudio que se ha realizado del *Anticristo* de Nietzsche, se ha podido comprobar cómo el peso de la crueldad alcanza también al discurso de Iokanaan. Puesto que su moral judeocristiana defiende la contranaturalidad de los instintos mediante el miedo que intenta inculcar el profeta.

Por lo tanto, por una parte, Dorian Gray decide hacer el bien al final de la obra, puesto que no soporta las consecuencias de sus actos, es decir, la fealdad de su alma. Toma esta decisión desde su propia individualidad a pesar de la insistencia inicial del pintor Basil—unavoz autorizada de la sociedad victoriana—. Por tanto, decide deshacerse de las voces represoras de su vida: Basil y después el retrato. Sin embargo, el final de la novela simboliza la imposibilidad de destrozarse la conciencia, de traspasar el umbral. Dorian Gray no desarrolla en su totalidad el estado del ultrahombre nietzscheano. Por otra parte, Salomé, al ser un personaje amoral, no toma en consideración si sus actos son buenos o malos tanto para ella misma como para los demás, según lo explicado, y en consecuencia, resuelve un tipo de ética desde su propia voluntad. A diferencia de Dorian Gray, Salomé sí cumple con el estado de *ultramujer* nietzscheana. La protagonista manifiesta todos sus instintos de principio a fin a pesar de la voz represora de la moral judeocristiana. En cualquier caso, bien desde el punto de vista de la sociedad, bien de la individualidad o desde la propia amoralidad, los dos protagonistas —Dorian Gray y Salomé— resuelven el problema de libertad guiados por su instinto de crueldad. Un instinto que de forma nietzscheana les produce placer. Ambos personajes hacen un gesto de *redención del azar*, es decir, romper el cuadro y cortar la cabeza. Sin embargo, no desarrollan del mismo modo el *superomismo* a pesar de la presencia de la entidad propia del *super-yo* que reprime los impulsos estéticos del ultrahombre y de la *ultramujer*. En el caso de Dorian Gray es demasiado tarde para ser 'bueno', pero demasiado pronto para romper el retrato. Es por ello que a diferencia de Salomé, al final de la novela, Dorian Gray expresa su dolor cuando apuñala el cuadro y se suicida (*vid. Picture* 177). No celebra la muerte así como lo hace Salomé, quien guarda silencio a pesar de que los soldados de Herodes están preparados para aplastarla y apuñalarla con sus espadas (*vid. Salomé* 161). Los dos personajes muestran su poder sobre la vida: Dorian Gray influye sobre los demás personajes y expresa el poder su propia vida al convertirla en una obra de arte; Salomé controla del mismo modo a través de su belleza fatal a los personajes masculinos. Sin embargo, solo la princesa de Judea alcanza el estado de *ultramujer* porque, tal como Nietzsche defiende, la mujer está más preparada para la crueldad: "en la venganza y en el amor la mujer es más bárbara que el varón" (*Más allá* 108).

2. Caminos de la estética en torno a la crueldad

La sublimación de los instintos que llevan a cabo los dos protagonistas de *The Picture of Dorian Gray* y *Salomé* —Dorian Gray y Salomé— transita en cada caso por caminos diferentes de la estética. Estos caminos, sin embargo, conducen a un mismo instinto, a saber, la crueldad, la cual constituye, por supuesto, uno de los instintos dionisiacos más humanos y, por consiguiente, más placenteros (*vid. Genealogía* 97). La estética y la concepción de la vida como obra de arte orientada hacia la belleza dirigen el análisis hacia la

manera en que estos personajes wildeanos siguen el programa propuesto por Nietzsche acerca de la concepción estética de su identidad.

Para comprender el modo en que la estética, llevada a su extremo, conduce al instinto de crueldad, resulta necesario explorar ambos conceptos ("estética" y "crueldad") en el discurso de los autores aquí tratados: Wilde y Nietzsche. A pesar de no haber constancia de que uno haya leído la obra del otro, ambos escritores comparten la misma filosofía casi al pie de la letra, tanto que Salvatore Shiffer considera que "Wilde es el más nietzscheano de los escritores, ¡a no ser que haya sido Nietzsche el más wildeano de la filosofía!" (2009: 148). Wilde transmite esta filosofía a través de sus obras, en este caso *Salome* y *The Picture of Dorian Gray*. Nietzsche, en cambio, lo hace a través de la interiorización de su pensamiento plasmado recurrentemente en cada uno de sus textos. En *La inocencia del devenir* Juan Herrero Senés defiende que tanto Nietzsche como Wilde se ven determinados por el nihilismo y la decadencia, así como por una miríada de rasgos pertinentes del final de siglo, entre los que se cuentan:

la angustia existencial, la protesta contra el desarrollo históricamente objetivo, las fantasías de autodestrucción, el despertar del irracionalismo, el intento de escapar del comercialismo y de la preponderancia económica, el sincretismo cristiano-pagano, el culto a la belleza, la consciencia de decadencia (pesimismo), la crítica de la civilización democrática, la obsesión por la muerte desde la perspectiva individual y por la dicotomía genio/locura, la ubicación del sujeto en el paisaje urbano, la exclusión total de ideales de compasión o regeneración social, el cosmopolitismo mezclado con el nacionalismo... (2002: 31).

De este modo, ambos autores proponen una alternativa vital a la concepción finisecular, que es precisamente la "justificación estética de la vida" o un "esteticismo desfundamentado" (2002: 25). Si el individuo ha tomado conciencia del nihilismo y ha adoptado una postura del no a la vida, si los valores antiguos requieren nuevas formulaciones; si, en definitiva, "Dios ha muerto" (*Gaya* 40) la pérdida de la creencia del hombre en el Cristianismo provoca en el sujeto una angustia existencial y un pesimismo tan profundo que le hace percibir la vida como un proceso insignificante. Lo que tanto Nietzsche como Wilde proponen es que el individuo debe reconocer este nihilismo, asumirlo, asentarse y hasta amarlo para, en fin, superarlo con el objetivo de establecer las bases de la "transvaloración de todos los valores" (Herrero Senés 2002: 36). No obstante, cabría detenerse en el proceso que el individuo recorre. Para ello servirá como punto de referencia la tesis doctoral *Nietzsche y la redención del azar* de Remedios Ávila Crespo. Resulta imprescindible explicar la existencia culpable, perteneciente a la concepción cristiana, y la existencia inocente, propuesta llevada a cabo por Nietzsche. Por una parte, según el Cristianismo, el individuo manifiesta una culpabilidad de la existencia desde el nacimiento. Esto se debe al pecado original desde el cual los individuos viven en pecado. Sin embargo, la llegada de Jesucristo ofrece la posibilidad de redención. Según Remedios Ávila: "el cristianismo de Jesús no inicia, según Nietzsche, una nueva fe, una nueva doctrina; inaugura, por el contrario, una nueva actitud, una práctica, una forma de vivir [...] inicia el camino de la inocencia, de la falta de culpa" (1986: 240). No se trata de una vida inocente, de una inocencia del devenir, sino más bien de la posibilidad de liberarse del pecado si se sigue la doctrina cristiana. Es decir, a través de la redención el destino del hombre puede diferir entre la salvación o la condena. Se podría considerar que la existencia culpable es una existencia cerrada. Sin embargo:

Si la existencia es culpable, si es un delito atravesar los umbrales de la vida, el tiempo no es más que el pago de esa culpa, y la voluntad, que contempla desde el instante el tiempo transcurrido y el porvenir, no serán más que una voluntad indecisa o transmutada en estatua de sal. Nietzsche contempla la posibilidad de liberar a la

voluntad misma, de hacerla intervenir activamente en el curso del tiempo a condición de que deje de ser portavoz de la venganza y del resentimiento, y elimine el prejuicio de una supuesta caída y de una culpa al principio de los tiempos. Cuando la voluntad sea capaz de convertir todo 'fue' en un 'así lo quise, entonces el pasado mismo habrá dejado de ser culpable, y allí se instalará por el contrario la inocencia (1986: 410).

Nietzsche propone una existencia inocente y por tanto, una existencia abierta. La voluntad de Cristo (o San Pablo) se opone a la voluntad de poder nietzscheana: "voluntad de poder es, pues, otra forma de decir vida" (1986: 358). Es aquí donde se introduce una existencia más allá del bien y del mal. Para vivir en la inocencia del devenir no sirve el criterio fatalista (existencia cerrada) con la concepción lineal del tiempo. Se requiere la circularidad del tiempo, la necesidad de vivir como si esta fuera la única vida posible (*vid. Ávila Crespo* 364). Esta vida no solamente carece de fin sino que además se va repetir infinitas veces. El tiempo, por tanto, es circular y todos los acontecimientos vitales del hombre ocurrirán infinitas veces. Es decir, la vida es un proceso y como tal hay que amarla. De acuerdo con esta postura, el ser humano para que pueda superar el nihilismo, debe amar la vida tal como es, sin tratar de entenderla como un proceso finito y teleológico que, por tanto, requiera explicación alguna. Para que esta superación se lleve a cabo es necesario 'poder querer' o en palabras de Zaratustra: "Haced siempre lo que queráis, pero sed primero de los que pueden querer" (*Zaratustra* 136) En otras palabras, el ser humano debe amar la vida tanto por el dolor y el displacer que trae consigo como por el placer implícito que en ella reside; debe amarla porque cualquier experiencia en la que participe, por muy efímera o leve que sea, forma parte de ella. Esta concepción de la vida va ligada al concepto del "eterno retorno" nietzscheano—"el amor a *todo lo que vive*"— (*Zaratustra* 123), es decir,

Que todas las cosas retornan eternamente y nosotros junto a ellas; [...] Retornaré junto con este sol, esta tierra, esta águila y esta serpiente —no a la nueva vida, no a mejor vida ni a otra parecida a ésta—; retornaré eternamente a esta misma vida, en lo más grande y también en lo más insignificante, para que enseñe de nuevo el eterno retorno de todas las cosas (*Zaratustra* 171).

O lo que es lo mismo, formulado con las palabras de Wilde: "Uno debe simpatizar con la totalidad de la vida, no sólo con las penas y los males, sino también con la alegría y la belleza y la energía y la salud y la libertad de la vida" (2004: 345). Por lo tanto, la vida es un proceso hermenéutico tal como lo explica Gianni Vattimo en *Más allá del sujeto*:

Se configura el esbozo de una ontología hermenéutica en el doble sentido de este término: un saber del ser que parte de una reconstrucción desenmascaradora de los orígenes humanos, demasiado humanos de los valores y de los objetos supremos de la metafísica tradicional, y teoría de las condiciones de posibilidad de un ser que se dé explícitamente como resultado de procesos interpretativos (1992: 42).

La vida no se debe percibir como una entidad completa, cerrada dialécticamente, ya que el ultrahombre, quien deberá llevar a cabo este proceso "va dirigido contra la concepción dialéctica del hombre" (Deleuze 1993: 17). Las posibilidades de la vida no necesitan una justificación existencial, puesto que la vida, según la formulación nietzscheana, es cíclica. En consecuencia, la muerte forma parte también de la vida. Para aceptar el eterno retorno y por ende, el *amor fati*, se necesita este ultrahombre, que ya ha superado el nihilismo y el decadentismo de fin de siglo europeo. El ultrahombre ha comprendido que la vida no tiene por qué tener una finalidad y tampoco un motivo. Este hombre-artista, implicado con lo estético, en palabras de Herrero Senés, "revaloriza la más minúscula parte de la vida, haciéndola apetecible, visible, perfilando sus detalles, dotándole de forma bella" (2002: 119). El ultrahombre sobrevive a ese malestar y afirma la vida con todo lo bueno y lo malo

que esta contiene. Ya no siente un desprecio hacia la vida, ahora ama cada acontecimiento que forma parte de ella y la embellece con el fin de convertirla en una obra de arte. Esta conversión implica que el ultrahombre, que carece ya de Dios, hace de sí mismo un objeto estético. Esta circunstancia le convierte en amoral, visto desde un sentido tradicional de la moral siendo esta última quien define lo bueno y lo malo. La moral tradicional viene impuesta de fuera, de modo que se antoja un instrumento de control. También se puede considerar moral (o amoral) en tanto que provechoso para la sociedad, si se discurren corrientes más utilitaristas de pensamiento. En otras palabras, el ultrahombre actúa *más allá del bien y del mal* y por lo tanto, sus valores dependen, en exclusiva, de sí mismo. Esta ocurrencia se da, aunque de dos formas distintas en los personajes de Dorian Gray y Salomé.

Ahora bien, si la vida es una obra de arte y el individuo empieza a dejar atrás el rencor hacia la vida para sentir, en cambio, el placer de vivir, resulta lógico que, al tiempo, comience a liberar también sus instintos dionisiacos, entre los cuales se encuentra el instinto de crueldad, que en palabras de Nietzsche, constituye "la mayor alegría festiva de la humanidad" (*Genealogía* 97). Que el artista se deje guiar por un instinto de crueldad le lleva a desatar la pasión de la belleza. Este hecho es característico de los dandis.

Este es el caso de Dorian Gray, por cuanto decide seguir la vida de un dandi:

His mode of dressing, and the particular styles that from time to time he affected, had their marked influence on the young exquisites of the Mayfair balls and Pall Mall club windows, who copied him in everything that he did, and tried to reproduce the accidental charm of his graceful, though to him only half-serious, fopperies (*Picture* 104).

No obstante, tal como se verá a continuación, el desencadenamiento de sus pasiones en cierto modo lo embellece, aunque afecte su retrato. Sus acciones se ven reflejadas en el cuadro: "The expression looked different. One would have said that there was a touch of cruelty in the mouth. It was certainly strange" (*Picture* 73). El personaje de Dorian Gray se puede percibir como el hombre estético que convierte su vida en una obra de arte. Ahora bien, tal como defiende Martínez Victorio, ese esteticismo moderno wildeano convierte a este dandi en inmoral y no amoral (*vid., supra*, 13). Esta idea queda reflejada en el personaje de tal suerte que puede considerársele un transgresor estético que, sin embargo, no lleva a cabo la transgresión moral (*vid. Martínez Victorio* 1996: 172). Esto es debido a que juzga éticamente la estética, en este caso, una estética del mal, porque para Dorian Gray el mal es el fundamento de la belleza (Este análisis se desarrolla a lo largo del subcapítulo *El mal como fundamento para la belleza: Dorian Gray* [*vid., infra*, 52-62]).

Por otra parte, en el personaje de Salomé, es posible apreciar cómo el paso de ese ser inocente a la *ultramujer* nietzscheana hace que el resto de personajes vean en su belleza una obra de arte (*vid. Salomé* 135, 136, 145) (*vid., infra*, 63-73). El efecto consecutivo revela la condición fatal (es decir, la idea de muerte unida a la belleza) que encarna la protagonista: "You are always looking at her. You look at her too much. It is dangerous to look at people in such fashion. Something terrible may happen" (*Salomé* 135). La desgracia, en efecto, anticipa la tragedia, pero esta no es posible, según perciben los personajes, sin la participación de la belleza de Salomé. A través del análisis de la figura principal de la obra, se concluirá de qué forma la amoralidad de Salomé la lleva a liberar sus pasiones, las cuales desembocan en la manifestación del instinto de crueldad en términos nietzscheanos. Esta crueldad, por cierto, también aparece en Dorian Gray. Ambas, en última instancia (la crueldad de Dorian Gray y la de Salomé) son consecuencia directa del "sí dionisiaco a la vida" que encarna la belleza apasionada de ambos protagonistas.

2.1 "Los crueles hedonistas" o la crueldad de la belleza

Una vez introducido el *devenir de la inocencia*, término que utiliza Herrero Senés para definir las alternativas proposiciones por Wilde y Nietzsche, se llevará a cabo una exploración del nuevo hedonismo concebido por los personajes. El nihilismo desencadena en el individuo un pesimismo vital tal como Nietzsche expresa: "¡Dios ha muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo podremos consolarnos, asesinos entre los asesinos? Lo más sagrado y poderoso que poseía hasta ahora el mundo se ha desangrado bajo nuestros cuchillos. ¿Quién nos lavará esa sangre?" (*Gaya* 140). En efecto, esto lleva a una pérdida de creencias y conduce a una dura crítica a la ética que sólo puede resarcirse con la propuesta de Wilde: una estetización de la vida, una conversión de esta en una obra de arte por parte del hombre estético.

Antes de proseguir con la implicación del nuevo hedonismo en las dos obras, es imprescindible definir el concepto de hombre estético de Kierkegaard, así como el resto de sus estadios. Desde esta visión se analizarán los personajes de Dorian Gray y Salomé al final del capítulo para poder encajarlas dentro de las obras wildeanas trascendentales o nihilistas —división que realiza Martínez Victorio (2010: 208)—. Para definir los estados kierkegaardianos, se utilizará el análisis de Salvatore Schiffer en *La Filosofía del dandismo*, que se retomará enseguida:

Así, el primero de esos estadios — el estadio "estético", que privilegia lo bello en detrimento del bien o lo verdadero— correspondería, cronológicamente, a la juventud, edad de placer y goce, que vive, fuera de toda consideración moral, al instante. El segundo esos estadios —el estadio "ético", que privilegia el bien en detrimento de lo bello y lo verdadero— correspondería, cronológicamente, a la edad adulta, periodo, en tanto toma de conciencia de los valores morales, en que se construye, con el tiempo, la vida social y familiar. El tercero de esos estadios —el estadio "religioso", que privilegia lo verdadero en detrimento de lo bello y del bien — correspondería, cronológicamente, a esas edad (la madurez, luego la vejez) [...] (2009: 47).

En primer lugar, según el esquema de Schiffer, el estadio estético presta atención a lo bello y es representado por la juventud y el placer de vivir sin moral alguna. Siguiendo al estadio estético, el estadio ético es aquel que centra en el bien y se adquiere ya a una edad adulta, coincidiendo con el inicio de la preocupación moral. Finalmente, el estadio religioso, alcanzado en la vejez, presta atención a lo verdadero (*vid.* Salvatore Schiffer 47). Según Schiffer, la conversión de la vida en una obra de arte plantea una dialéctica entre la estética del alma y del cuerpo. La estética de Nietzsche se conforma a partir del hedonismo epicúreo—representado por Dionisos— y la ascesis estoica —representada a su vez por Apolo— (2009: 117). El hombre estético se dejaría guiar en este caso por el hedonismo epicúreo y así disfrutar de los placeres dionisiacos. De este modo surge un nuevo hedonismo en el contexto del "fin de siglo" decimonónico, en el cual, como sugiere Martínez Victorio "se produjo la reivindicación del presente, del disfrute de vida disponible" (2010: 201). Esta nueva forma de gozar la vida y la belleza en su totalidad no podría hacer su aparición sin las figuras de Dionisos y Narciso. Es a través de estos dos mitos como se verá el proceso por el cual pasan Salomé y Dorian Gray de un estadio kierkegaardiano a otro como ya se ha aclarado más arriba. Mientras que Dionisos es la figura representativa del hedonismo y del placer estético, es además la cristalización de una concepción del mundo y de la vida que afirma la existencia y la voluntad por encima de todo. Nietzsche emparentó el arte dionisiaco con la música, por significar ésta la voluntad misma, al igual que Kierkegaard habla del erotismo musical del estadio estético. La figura mítica de Narciso queda fascinada con su reflejo en el agua, de modo que quiere separarse de su cuerpo para poder amar al *otro*, a su reflejo. Narciso a través del amor a sí mismo da paso a los demás estadios pero sobre todo al encuentro con el *otro*. No obstante, la única vía que percibe es la muerte. Este final trágico lo comparte también el caso de Dorian Gray. En los próximos dos apartados, se analizarán

estas figuras míticas en relación a los protagonistas de las dos obras de Wilde, con el objetivo de comprobar si se llega a dar un encuentro con el otro y, en ese caso, analizar de qué tipo de encuentro se trata.

En *The Picture of Dorian Gray* se puede percibir un paralelismo claro entre el hombre estético y Narciso. Pero el protagonista no se detiene en el autoerotismo narcisista, que, al fin y al cabo es, por norma general, individual y privado; sino que lo radicaliza la actitud aún más, y se convierte en un dandi, en un hombre cuyo cometido es hacer de su vida una obra de arte, un objeto público cuyo cometido es ser exhibido y admirado (*vid. Picture* 104). Algunas de las características del dandi que reconoce Schiffer son: "el individualismo; la extrema pero sobria elegancia ligada a una suerte de misticismo ateo; el ideal aristocrático; el dominio de sí a pesar del culto de la belleza; el gusto por la nada y la propensión a la melancolía (el *spleen*)" (2009: 152). Sin embargo, probablemente sea Charles Baudelaire quien más hace presente la filosofía del dandismo en su producción literaria. De modo que, resulta imprescindible recuperar este ideal de vida que el escritor francés decimonónico refleja en sus obras, por ejemplo, en el *Pintor de la vida moderna*. En este texto Baudelaire recoge en su totalidad todas las facetas de la figura del dandi. Según la definición de Baudelaire, que podría identificarse con la del hombre estético de Kierkegaard, los dandis viven para su propia belleza, para desatar sus pasiones y vivir el instante. A menudo se cae en el error de considerar al dandi meramente en cuanto a su elegancia, pero Baudelaire no deja dudas al respecto:

El dandismo no es sin embargo, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por el acicalamiento y la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto dandi sino un símbolo de su superioridad aristocrática de su espíritu. [...]Es ante todo la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, dentro de los límites de las conveniencias. Es una especie de *culto a sí mismo* que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad [...] (2000: 115).

El dandismo que contiene la obra de Wilde, en especial el personaje de Dorian Gray, va ligado a la noción del *arte por el arte* del movimiento estético decadentista. Según este movimiento, el arte no tiene una finalidad en sí mismo, más allá de su propia belleza llevada a la perfección debido a la autosuficiencia de aquel. En el prefacio del *The Picture of Dorian Gray* se puede ver una manifestación de esta inutilidad del arte: "All art is quite useless" (*Picture* 4). Mientras que en *Salomé*, en el subcapítulo dedicado a su estudio como *ultramujer*, se verá como la contemplación de la belleza de la joven por parte del resto de personajes la convierte en sí misma en una obra de arte; además ella a su vez hace lo propio con el profeta por el que experimenta un enamoramiento obsesivo (*vid., infra*, 63-73).

Patrick Gillespie comenta acerca del nuevo hedonismo de *The Picture of Dorian Gray*: "New Hedonism: this system makes a direct claim for the shaping effect of art upon one's character, and it asserts the primacy of a doctrine of pleasure that absolves individuals from the ordinary responsibilities for their actions" (1994: 145). Según este autor, el placer que caracteriza al nuevo hedonismo no responsabiliza a los personajes de sus actos. Efectivamente, si Dorian Gray, como se ha visto en el capítulo 1 (*vid., supra*, 8-14 y también 18-27), no se hace cargo de las consecuencias de sus actos, es debido a la influencia de este nuevo programa de placer pues, como indica Joseph Donohue: "[...] the dandy [...] is a self-destructive man, acting at cross purposes to his own best interests, his own well-being, reversing the natural or proper order of things under some terrible but unacknowledged compulsion" (1994: 88). Se trata de una figura que vela solamente por su bienestar y su propio placer.

A continuación se examinará más detalladamente la máscara bajo la cual los personajes de *Salomé* y *Dorian Gray* se convierten en seres destructivos consigo mismos y con los demás, a causa de esta falta de responsabilidad. Martínez Victorio apunta esta misma idea al afirmar: "En nombre del esteticismo, estos personajes incurren en una cosificación tal

del otro que acaban en el endiosamiento y la crueldad" (1996: 166). Si bien este autor se ocupa de Lord Henry Wotton y Dorian Gray, en este trabajo se aplicará esta misma propuesta a los personajes de Salomé y Iokanaan.

2.2 El mal como fundamento para la belleza: Dorian Gray

Richard Ellmann define el nuevo esteticismo de Oscar Wilde a final del siglo como "la invasión de zonas prohibidas del pensamiento y la conducta" (1990: 358). Describe detalladamente la percepción wildeana de la estética:

Sin abandonar el desdén de la moralidad, o por la naturaleza, que había alarmado y fastidiado a sus críticos, Wilde admitió ahora una ética superior en la que eran posibles la libertad artística y la plena expresión de la personalidad, junto con una curiosa especie de simpatía individualista o socialismo narcisista (1990: 358).

En esta definición se destaca el concepto de "ética superior", que se ha visto con más detenimiento en el capítulo uno, pero que es importante recuperar de nuevo en el contexto analítico ofrecido en las próximas páginas. En este apartado se observará el papel de este concepto en cuanto a la estética, ya que han sido muchos los críticos que han visto en *The Picture of Dorian Gray* el fracaso de la transgresión moral en comparación con el logro de la transgresión estética. Se entiende por ética superior un programa de valores distintos a los pertenecientes a la ética en términos tradicionales, puesto que la estética es, en Wilde, superior a la ética. Se podría considerar que la ética tradicional se entiende por la conducta recta conforme a la norma moral para saber si ésta puede llamarse "buena". El carácter práctico de la moral hace que para alcanzar los conceptos de bueno y malo se parta del ámbito empírico, haciendo de casos particulares conceptos universales. A diferencia de la ética tradicional, el autor irlandés crea una nueva ética en el que poder llevar a cabo su modelo estético. De acuerdo con este enfoque ético wildeano, el protagonista ya deja de sentir esa angustia existencial del fin de siglo y es diferente a la sociedad burguesa que se describe en la novela. Dorian Gray y Lord Henry representan el *devenir de la inocencia*, puesto que simbolizan la nueva alternativa wildeana. Es decir, la vida como obra de arte llevada a cabo por el ultrahombre nietzscheano, ese filósofo-artista encarnado también en la figura del dandi:

And, certainly, to him life itself was the first, the greatest, of the arts, and for it all the other arts seemed to be but a preparation. Fashion, by which what is really fantastic becomes for a moment universal, and dandyism, which, in its own way, is an attempt to assert the absolute modernity of beauty, had, of course, their fascination for him (Picture 104).

Lord Henry induce a Dorian Gray a seguir las claves del nuevo hedonismo: "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" (Picture 21). No obstante, este cambio estético influye en la transgresión moral hasta llevarlo al fracaso porque produce un desinterés moral en el protagonista para dedicarse plenamente a su estética. En consecuencia, Dorian Gray no soporta la fealdad que han producido sus actos en el retrato. Para observar este proceso, es preciso comenzar analizando la estética del mal a la que recurre Wilde en esta obra: "There were moments when he looked on evil simply as a mode through which he could realize his conception of the beautiful" (Picture 116). La misma idea está expresada por Sartre: "la Belleza del esteta, es el Mal como poder de orden" (Schiffer 2009: 28).

El deseo concedido de Dorian Gray evoluciona en contra de lo que esperaba el protagonista, puesto que el retrato no solo asimila su verdadera edad, también encarna sus pecados más profundos:

He had uttered a mad wish that he himself might remain young, and the portrait grow old; that his own beauty might be untarnished, and the face on the canvas bear the burden of his passions and his sins; that the painted image might be seared with the lines of suffering and thought, and that he might keep all the delicate bloom and loveliness of his then just conscious boyhood. Surely his wish had not been fulfilled? Such things were impossible. It seemed monstrous even to think of them. And, yet, there was the picture before him, with the touch of cruelty in the mouth (*Picture 73*).

La belleza del joven acaba por hacer el Mal o, lo que es lo mismo, el Mal se convierte a partir de este momento en algo necesario para lo bello. Una primera prueba de esto sería la muerte de su amada Sybil (*vid. Picture 60*), para la que Dorian Gray no es capaz de concebir mejor final que una muerte en términos trágicos:

There is nothing fearful about it. It is one of the great romantic tragedies of the age. As a rule, people who act lead the most commonplace lives. They are good husbands, or faithful wives, or something tedious. You know what I mean--middle-class virtue and all that kind of thing. How different Sibyl was! She lived her finest tragedy. She was always a heroine" (*Picture 88*).

Se hace notoria la ironía en esta escena (*vid. Picture 82*) puesto que se trata en realidad de un melodrama. Para explicar esta postura del protagonista, es importante recuperar los conceptos de *eterno retorno* y de la vida como obra de arte. Según esta visión, es posible entender que Dorian Gray no conciba la muerte de Sybil como una tragedia en términos negativos, sino más bien como algo bello. También, si se toma en consideración la propuesta de Vattimo (*vid., supra, 46*) sobre la vida como proceso hermenéutico (*vid. Vattimo 42*), se puede concebir la muerte como parte de la vida. Del mismo modo, la perspectiva de Feuerbach en *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad* sirve como ejemplo para esta lectura en claves hermenéuticas, puesto que el autor explica la muerte física como una muerte desde la eternidad:

Del mismo modo que por la muerte sales de la existencia, también entras en la misma solo por medio de ella. ¿Acaso no es en todas partes el fin el verdadero principio de la cosa? ¿Acaso el fin sensible no es más bien solo la manifestación de verdadero origen? (1993: 105).

En otras palabras, uno ya ha muerto en lo eterno antes de morir en lo finito. Para Dorian Gray, Sybil era la actriz de su propia obra de arte y como tal murió porque "To become the spectator of one's own life, as Harry says, is to escape the suffering of life" (*Picture 89*). Dorian Gray desempeña un papel de espectador en la vida de Sybil y no sufre la tragedia en términos aristotélicos, pues no siente ni compasión ni identificación; por el contrario, él ve la muerte de su amante como algo positivo debido a su belleza.

Otra ejemplificación del *eterno retorno* podría ser el deseo de eterna juventud mismo que anhela Dorian Gray. No obstante, se puede afirmar que el protagonista no ama la vida en su totalidad —la vida con sus alegrías y tristezas o vinculada al paso del tiempo—; su objetivo, en realidad, es mantener intacta su belleza y juventud, perpetuando la imagen de su doble. Desea, por tanto, solamente el *eterno retorno* de todas las cosas que se refieren al hedonismo que Lord Henry Wotton le ha inculcado. Esto se manifiesta en el último capítulo de la novela cuando Dorian Gray decide destruir el cuadro porque este refleja su fealdad, fruto de su crueldad. Esto repugna al protagonista que no acepta ver expresados sus pecados, puesto que su deseo ahora es volver a la juventud y disfrutar nuevamente de la inocencia y de la belleza:

The thing was still loathsome--more loathsome, if possible, than before [...]. There was blood on the painted feet, as though the thing had dripped--blood even on the hand that had not held the knife. Confess? Did it mean that he was to confess? To give himself up and be put to death? He laughed. He felt that the idea was monstrous [...]. Was he always to be burdened by his past? Was he really to confess? Never. There was only one bit of evidence left against him. The picture itself--that was evidence. He would destroy it (*Picture 176*).

Dorian Gray decide no confesar sus pecados porque no concibe que estos tuvieran suficiente importancia. Además, él mismo se ha encargado de eliminar todas las pruebas que pudieran culparle. La última prueba sería el retrato.

También en la muerte del pintor puede encontrarse de forma evidente del componente maligno de la belleza. Basil, tal y como sostiene Jerusha McCormack, "absorbed into the silence of the portrait, Basil exemplifies the unutterable longing which saturates the book — the longing for beauty, for youth, for immortality" (1997: 112). Esta es la razón que explica su asesinato: su continua obsesión con Dorian Gray, de cuya belleza está permanentemente embelesado, le conduce al extremo de creer todas las palabras del protagonista porque "And Beauty is a form of Genius —is higher, indeed, than genius, as it needs no explanation" (*Picture 21*). Dorian Gray, en opinión del artista, "The world is changed because you are made of ivory and gold. The curves of your lips rewrite history" (*Picture 175*), mientras que el joven, por su parte, es consciente de lo que Basil siente por él puesto que, como buen dandi uno de sus principales objetivos es sentirse admirado por los demás. Dorian Gray se aprovecha de estos sentimientos de Basil para hacerle subir a la habitación donde tiene escondido el retrato para allí acabar con su vida.

Otra tipología de uso del mal unido a la belleza se ve en el modo en que Gray se sirve del deseo que se le ha concedido —aquel de la eterna juventud— de su belleza para librarse del mal que los demás personajes quieren infligirle. El hermano de Sybil le busca para vengar la muerte de esta, pero Dorian Gray le plantea un argumento en su defensa que James Vane no puede obviar:

Dim and wavering as was the wind-blown light, yet it served to show him the hideous error, as it seemed, into which he had fallen, for the face of the man he had sought to kill had all the bloom of boyhood, all the unstained purity of youth. He seemed little more than a lad of twenty summers, hardly older, if older indeed at all, than his sister had been when they had parted so many years ago. It was obvious that this was not the man who had destroyed her life (*Picture 151*).

Poco antes de este suceso, Dorian Gray se reencuentra con Adrian, un viejo amigo a quien condujo a una vida de soledad y desesperación tras incitarle al consumo de estupefacientes, adicción que le llevaría a la pérdida de sus amistades y sus posesiones materiales. Todas las malas obras que Dorian Gray lleva a cabo movido solamente por ese *nuevo hedonismo*, y de cuyas consecuencias consigue salir indemne merced a su belleza física son justificadas —de un modo ciertamente fútil, cabe decir— por el pintor Basil en los momentos previo a su asesinato:

Why is it, Dorian, that a man like the Duke of Berwick leaves the room of a club when you enter it? Why is it that so many gentlemen in London will neither go to your house or invite you to theirs? You used to be a friend of Lord Staveley [...]. Staveley curled his lip and said that you might have the most artistic tastes, but that you were a man whom no pure-minded girl should be allowed to know, and whom no chaste woman should sit in the same room with [...]. Why is your friendship so fatal to young men? There was that wretched boy in the Guards who committed suicide. You were his great friend. There was Sir Henry Ashton, who had to leave England

with a tarnished name. You and he were inseparable. What about Adrian Singleton and his dreadful end? What about Lord Kent's only son and his career? (*Picture 119*).

Basil no comprende cómo una belleza semejante a la del joven Gray podría estar involucrada en las deshonras que la sociedad le ha advertido: todos los personajes que le han conocido han destrozado sus vidas (Sir Henry Ahston quedó deshonrado, Adrian Singleton se aisló del mundo de las drogas, lady Gwendolen también quedó deshonrada y, a consecuencia de sus actos, sus hijos dejaron de verla y sus amigas también) (*vid. Picture 119-121*). A pesar de estas advertencias, Basil no cree que el alma de Dorian Gray sea mala hasta que ve su retrato; hasta entonces él sigue manteniendo que "But you, Dorian, with your pure, bright, innocent face, and your marvellous untroubled youth--I can't believe anything against you" (*Picture 119*). Esta concepción del mal como medio para alcanzar la belleza está influida por el *libro amarillo* que lord Henry le regala, en especial por las descripciones que se hacen de las "beautiful forms of those whom vice and blood and weariness had made monstrous or mad" (*Picture 115*). Gray termina por elaborar un código ético que coliga lo bello y lo horroroso; dejarse fascinar por el conjunto personajes crueles y bellos que desfila por el libro de lord Henry tiene una importancia decisiva en la configuración del *modus operandi* del protagonista. Dorian Gray interpreta la crueldad y la maldad como fines para llevar a cabo su concepto de belleza.

Dorian Gray transgrede la propia estética del fin de siglo, pero comete el error de elevar su concepto de hedonismo por encima de la moral. En palabras de Martínez Victorio, "este es el fracaso del modelo del esteticismo propuesto en *The Picture of Dorian Gray*: la belleza y el placer no pueden ponerse nunca por encima de lo humano" (1996:172). Efectivamente, el dandi wildeano debería ser amoral según los propios presupuestos del autor, pero Dorian Gray, en cambio, transgrede los límites de la estética a través de actos inmorales (*vid. Martínez Victorio 172*). Se puede tomar en consideración lo inmoral como un acto que a pesar de aceptar la moral reinante, actúa contra ella. Mientras que lo amoral carece por completo de dicha moral. Esta unión de la ética y la estética rompe, en opinión de este crítico, los cánones de cada una y convierte al protagonista en inmoral bajo la influencia de lord Henry. Dorian Gray, por tanto, transgresor estético pero no moral, llega a malinterpretar el mal como un fundamento para la belleza: crea un lenguaje propio de la estética y una realidad que sirve de referente para ese lenguaje, pero incurre en el error de juzgar dicha estética desde un punto de vista ético:

You are the type of what the age is searching for, and what it is afraid it has found. I am so glad that you have never done anything, never carved a statue, or painted a picture, or produced anything outside of yourself! Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets (*Picture 172*).

Dorian Gray hizo de su vida una obra de arte y la vivió de esa manera siguiendo el hedonismo y dejando atrás el decadentismo y el nihilismo que dominaban ciertos círculos filosóficos y artísticos en la época, pero debido a sus actos inmorales, acaba arrepintiéndose de las consecuencias que estos acabarán teniendo como se verá a continuación. Para comprender este arrepentimiento en toda su dimensión semántica es preciso trazar antes un breve análisis de su figura en comparación con Narciso siguiendo el estudio de Luis Martínez Victorio, específicamente centrado en los cuentos de Wilde. El mismo escritor irlandés compara de forma directa a Dorian Gray con Narciso en el texto: "he is a Narcissus" (*Picture 6*). Según el investigador existe una dualidad tipológica en la formulación del mito de Narciso: "Narciso *superficial* suicidándose en la auto-contemplación [...] [y] Narciso *profundo* desgarrándose en el encuentro con el otro desde la "verdad" de su máscara" (2010: 206). De este modo, puede surgir la consideración de que, al menos a priori, Dorian Gray responde parcialmente a la definición de ambas posibilidades. Una vez se halla sumido en el pesar y el arrepentimiento, cerca de la conclusión de la novela, recuerda las palabras de admiración de

Basil, y en este momento Dorian comprende la revelación última "His beauty had been to him but a mask, his youth but a mockery" (*Picture 175*) y decide matar "this monstrous soul-life" (*Picture 177*) para librarse de todos sus "its splendid sins" (*Picture 40*). Bajo este acto de auto-resignación, Dorian Gray se suicida destruyendo el retrato, pero si se reflexiona atentamente acerca del objetivo con el que lo destruye, el suicidio empieza a desdibujarse como tal. En este punto de la narración, el protagonista ansía ser libre, puesto que la configuración de sus ideales ha cambiado y él mismo desea mudar de conducta (*vid. Picture 175*). Es en el encuentro con el *otro* cuando Dorian Gray adquiere conciencia de sus propios actos, al verse como *otro* en el retrato. Es en ese momento cumbre de la transformación del retrato, tras los varios actos inmorales que han precedido a este instante, cuando descubre la verdad de su máscara. Es, por tanto, en este punto cuando Dorian Gray se convierte en el modelo *profundo* de Narciso.

La figura de Dorian Gray transita como personaje solamente uno de los estadios kierkegaardianos. El joven queda atrapado en el primer estadio. El estadio estético se alcanza en el momento en el que cae bajo la influencia de su maestro Lord Henry y cuando se le otorga su deseo: "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" (*Picture 85*). Más adelante, cuando se mira en el *espejo* y ve reflejado lo que hay detrás de su máscara, —los pecados de su alma representados en el retrato—, desarrolla una conciencia moral que le hace reflexionar sobre su concepto de belleza: ¿realmente el mal es necesario para la belleza?, ¿realmente ha sido necesario cometer todos esos actos inmorales?, ¿no ha radicalizado su concepción, como demuestran algunas conversaciones con Lord Henry que afirman la posible unión de lo bello y lo bueno? El comportamiento anterior de Gray escenifica una inversión del orden platónico-cristiano tradicional enarbolado por la sociedad burguesa de la novela, para la que lo bello y lo bueno son uno y lo mismo: "but you are made to be good--you look so good" (*Picture 142*), le dice lady Narborough a Dorian Gray cuando este se muestra desilusionado con la vida. Del mismo modo, en la conversación entre Gladys y Lord Henry, este le dice "I admit that I think that it is better to be beautiful than to be good. But on the other hand, no one is more ready than I am to acknowledge that it is better to be good than to be ugly" (*Picture 154*). El protagonista del *The Picture of Dorian Gray* queda atrapado en el estado estético. La aparición de la mala conciencia no se debe a que el joven se arrepiente de sus actos, sino más bien de los efectos que estos acaban teniendo en el retrato. Dorian Gray no acepta la fealdad y por ello decide deshacerse del retrato, es decir, de su conciencia. Es por esta razón que no se puede considerar que el protagonista traspase el estadio ético así como tampoco el estadio religioso. Dorian Gray no valora éticamente el bien por encima de lo bello. Esto se puede ver en la siguiente cita donde el joven decide cambiar: "I want to be better. I am going to be better" (*Picture 167*). En este caso el protagonista identifica lo bueno con lo bello. Dorian Gray quiere ser bueno porque esta acción implica su embellecimiento. Solo de esta forma puede librarse de la fealdad que ha cobrado el retrato tras sus actos. Tampoco puede considerarse que Dorian Gray alcance el estadio religioso, puesto que no se trata de un arrepentimiento en términos cristianos como se ha podido comprobar. El protagonista no eleva lo verdadero por encima de lo bueno y de lo bello porque su única verdad es la belleza. En consecuencia, no se puede hablar de una absoluta consagración del mismo cuando acaba con su vida. Dorian Gray destruye el retrato siendo inconsciente del efecto de esta acción. Así, pues, usando las denominaciones propuestas por Martínez Victorio para dividir la ficción de Wilde (2010: 208), se puede asegurar que se trata por lo tanto de una *ficción nihilista*, precisamente porque no trasciende todos los estadios que promulga Kierkegaard.

En el momento en el que Dorian Gray se suicida, vuelve a su situación inicial. Si al principio del presente capítulo se han introducido las características que mejor definen la mentalidad del fin de siglo y la alternativa que, respecto a esta, ofrecen Nietzsche y Wilde; Dorian Gray, por su parte, al intentar encarnar al ultrahombre bajo la máscara del dandi y obrar mal para preservar su belleza, vive su vida siguiendo las pautas del nuevo hedonismo.

Al final de la novela, en cambio, vuelve a sentir el gran vacío con el que se identifica el ser humano en la época:

'Fin de siècle,' murmured Lord Henry.
'Fin du globe,' answered his hostess.
 I wish it were *fin du globe,'* said Dorian with a sigh. 'Life is a great disappointment.'
 'Ah, my dear,' cried Lady Narborough, putting on her gloves, 'don't tell me that you have exhausted life. When a man says that one knows that life has exhausted him (Picture 142).

Dorian Gray podría haber seguido disfrutando del hedonismo, pero como ya se ha indicado más arriba, comete el error de unir la estética y la ética bajo los mismos juicios: realiza actos inmorales éticamente cuestionables porque confunde la filosofía del dandi con el nuevo esteticismo. Hace de su vida una obra de arte e intenta situarla *más allá del bien y del mal*. Es por eso que al final recapacita y evalúa los acontecimientos de su vida, generando un nuevo ideal y un deseo de cambiar y dejar de hacer el mal. Parece ser que la alternativa que Wilde y Nietzsche proponen, *el devenir de la inocencia*, la aparición de un ultrahombre que soporte el nihilismo y aprenda a amar la vida, es malinterpretada por Dorian Gray. El joven comete actos inmorales y al final en el último momento, se arrepiente de la fealdad de sus pecados impregnados en el retrato y vuelve a la angustia existencial y a la desilusión que encarnaba el fin de siglo europeo. Este final trágico del protagonista lo denomina Martínez Victorio como una "Ironía del Destino [...] Dorian Gray fracasa en su empeño de burlar al destino" (1990: 258-259). El protagonista fracasa en última instancia porque pretende detener la vida en un cuadro (*vid Picture 102-116*).⁴ Por lo tanto, su intento de desarrollar la propuesta del devenir de la inocencia de la mano del ultrahombre no se puede llevar a cabo. Dorian Gray no acepta en última instancia la fealdad y por consiguiente, el eterno retorno propio del ultrahombre nietzscheano. No admite la vida con las partes negativas sino solamente las partes positivas que representan su juventud y belleza eterna. Dorian Gray no ama su destino del mismo modo que lo hace el ultrahombre. El protagonista quiere deshacerse de la fealdad. En una primera instancia, lo intenta a través de la detención de la vida en un retrato y en segunda instancia, mediante la destrucción de su reflejo en esta obra de arte. El pensamiento de Nietzsche combate la culpa de raíz y asienta un programa moral basado en la inocencia de la existencia. Es precisamente en este punto donde no hay solución de continuidad entre el filósofo alemán y el escritor inglés. Por lo tanto, Dorian Gray a pesar de intentar poner en práctica el programa nietzscheano de la inocencia, queda anclado en la retórica de la culpa por la fealdad del retrato. El joven no se puede considerar inocente nietzscheanamente al final de la novela. Dorian Gray hace un gesto de *redención del azar*, es decir, romper el retrato, pero la sociedad, el texto o su propia malinterpretación del ultrahombre, le impide cruzar el umbral del bien y del mal.

2.3 Salomé como "ultramujer"

Son múltiples las descripciones que se hacen acerca de la belleza de la princesa Salomé en la obra homónima de Wilde: "She is like a dove that has strayed... She is like a narcissus trembling in the wind... She is like a silver flower" (*Salomé* 138). Si en el apartado precedente se ha analizado la manifestación de la estética del dandi en el personaje Dorian Gray, este se centrará en la estética de la *mujer fatal* siguiendo el programa filosófico nietzscheano. Por lo tanto, si en *The Picture of Dorian Gray*, el concepto de *la inocencia del devenir* que desarrolla Herrero Senés venía representada por la figura del dandi, en este

⁴Este arresto de la vida en un cuadro se manifiesta sobre todo en el argumento principal de la obra (la juventud eterna en Dorian Gray y el paso de los años reflejados en el retrato), pero también en las colecciones a las que se dedica el protagonista.

caso, Salomé desempeña el papel de una suerte de *ultramujer* cuyas características se expondrán a continuación. No obstante, es necesario detenerse en la aclaración de Eduardo Valls sobre el origen de este término, puesto que: "pertenece al ámbito de la crítica literaria y no al programa filosófico de Nietzsche" (2006: 195). El término "ultramujer" no figura en el canon nietzscheano, aunque muchas de sus explicaciones apuntan hacia esta idea. El profesor Eduardo Valls lo describe como un término propio de la crítica literaria (pues en dicho ámbito, el término sí tiene tradición) y lo desarrolla por primera vez de manera sistemática (*vid.* Valls Oyarzun 190-197). Decía Herrero Senés que "aquel capaz de seleccionar [...] y combinar los actos que constituyen su vida de tal manera que la secuencia así formada *tenga la apariencia* de una obra de arte, con lo que él mismo y todo aquello que le rodea se convierten *en la realidad* en obras de arte" (2002: 118). En lo que concierne a Salomé, no es ella quien se percibe a sí misma o a su vida como una obra de arte, sino que más bien son los demás los que la perciben como tal. Las descripciones artísticas que se desarrollan en relación con el argumento de la obra exponen sin duda este concepto de vida como obra de arte. Como Joseph Donohue defiende, "*Salome* [...] engages reciprocally and wittily with life, and with art, in ways that are simultaneously paradoxical and passionate" [1994: 99]. A pesar de esto, la afirmación tan segura y narcisista de Salomé a Iokanaan al final de la obra pone en duda que Salomé no sea, en buena medida, consciente de su propia belleza: "If thou hadst looked at me thou hadst loved me" (*Salomé* 160). Esta hipótesis se analizará con mayor detenimiento al final del apartado, en función de lo que se explicará sobre las figuras de Narciso y Dionisos.

Para ver la estética de la *mujer fatal*, es imprescindible analizar los símiles con los que se compara a Salomé. Su belleza es admirada por los demás personajes, que quedan fascinados ante ella, en especial El Joven Sirio —"She is like a Little princess who wears a yellow veil and whose feet are of silver. She is like a princess who has little white doves for feet. You would fancy she was dancing" (*Salomé* 135) — y el tetrarca: "I have looked at you all evening. Your beauty troubled me" (*Salomé* 156). Esta fascinación que produce la belleza de la *mujer fatal* llega a un punto de destrucción tanto para la protagonista como para los demás que la miran porque si alguien la mira "Something terrible may happen " [*Salomé* 66]. Otro símil que se le atribuye a la princesa de Judea es su reflejo con la luna. Sin embargo, cada uno de los personajes construye un imaginario simbólico propio en torno a la princesa de Judea en relación con la luna: "She is like a woman who is dead. She moves very slowly" (*Salomé* 135). Además, esta comparación entre la luna y Salomé anticipa los acontecimientos que suceden a continuación en la obra. Por ejemplo, en la primera conversación entre El Joven Sirio y El Paje de Herodías que da comienzo a este drama se puede ver una muestra de este hecho:

- The Young Syrian: How beautiful is the Princess Salomé tonight!
- The Page of Herodías: Look at the moon! How strange the moon seems! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. You would fancy she was looking for dead things (*Salomé* 135).

Se ambienta la obra en un escenario trágico y sombrío para anunciar tanto el proceso doloso del drama (la muerte del Joven Sirio y después, la muerte de Iokanaan a cambio de la danza de los siete velos de Salomé para el tetrarca) como el final fatídico que contiene la obra.

La princesa también se ve reflejada a sí misma en la imagen de la luna, pero, a diferencia de los demás, como sostiene Martínez Victorio, "Salomé ve a una virgen, una moneda y una flor de plata, es decir, ve su virginidad perdida por una sexualidad mercenaria" (2010:13). En contraste, Herodes ve en la luna "She is like a mad woman, a mad woman who is seeking everywhere for lovers. She is naked, too. She is quite naked" (*Salomé* 145). Como representación de Salomé, la advertencia de Iokanaan es la que mejor

sentencia el final trágico de la princesa: "and the moon shall become blood" (*Salomé* 151). Este símil entre la luna y la princesa acompaña, a modo de *leit-motiv*, el texto hasta el final.

Antes de ver el modo en que afecta a los demás personajes esta belleza fatal de Salomé, cabe seguir analizando su estética desde el punto de vista de su ornamentación y el orientalismo que analiza Chad Bennett en esta obra. Según Bennett: "as an object of desire, Salomé's body is inseparable from the ornament that surrounds it, covers it over, and perhaps even constitutes it" (2010: 297). Es significativo entender cuál es la función de la ornamentación que acompaña a Salomé a lo largo del texto y que de alguna manera esconde su cuerpo. Los ornamentos eliminan la revelación del cuerpo y la sexualidad de Salomé, aunque a su vez este lenguaje ornamental ayuda a imaginarse la danza de los siete velos, por ejemplo, un episodio de notable parquedad descriptiva: "Slaves bring perfumes, and the seven veils, and take off the sandals of Salomé" (*Salomé* 154). En general, las descripciones del cuerpo de Salomé son pocas en tanto que los personajes siempre describen únicamente partes de su cuerpo. Otra función paralela de los ornamentos que aparecen en el relato se ve reflejada en el momento en el que Herodes llega a sentir las profecías de Iokanaan: "It is my garland that hurts me, my garland of roses. The flowers are like fire. They have burned my forehead" (*Salomé* 153). En este caso, los objetos ornamentales que acompañan a Herodes representan la culpabilidad que siente el tetrarca por haber dado muerte a su hermano y haber contraído matrimonio con su esposa. El ornato más valioso del texto está incluido en el discurso de Salomé analizando la estética de Iokanaan:

Thy body is hideous. It is like the body of a leper. It is like a plastered wall, where vipers have crawled; like a plastered wall where the scorpions have made their nest. It is like a whited sepulchre, full of loathsome things. It is horrible; thy body is horrible. It is of thy hair I am enamoured, Iokanaan. Thy hair is like clusters of grapes, like the clusters of black grapes that hang from the vine-trees of Edom in the land of the Edomites. Thy hair is like the cedars of Lebanon, like the great cedars of Lebanon that give their shade to the lions and to the robbers who would hide them by day (*Salomé* 142-143).

El lenguaje ornamental es, esta vez, contradictorio porque las apreciaciones de Salomé hacia el cuerpo de Iokanaan cambian dentro del mismo discurso. Salomé usa este tipo de lenguaje para describir su objeto de deseo, el profeta Iokanaan. En el comienzo de este párrafo se ha introducido la idea de Salomé concebida como obra de arte a ojos de los demás personajes, pero ella a su vez convierte a su objeto de deseo en otra a través de estas descripciones estéticas. En relación con esta idea, Chad Bennett menciona una fuente imprescindible para su análisis de la ornamentación en relación con el cuerpo, formulando de la siguiente manera: "In *Ornament, Fantasy, and Desire in XIX French Literature*, Rae Beth Gordon shows how "ornament's role in desire" evolved, by the *fin de siècle*, into one in which the object of desire was placed [...] as an *oeuvre d'art*" (2010: 316). Asimismo, es innecesario no pasar por alto la repercusión que tiene Oriente en el texto; como Yeeyon Im defiende, Salomé representa Oriente mientras que Iokanaan es el símbolo vivo de Occidente. Esto posee una gran carga simbólica a la hora de analizar la estética de los personajes, sobre todo por el exotismo que emana la protagonista: "Oriental sensuality and irrationality; the outrageousness of Salomé's desire and cruelty" (2011: 361). El Oriente está relacionado en este caso con lo exótico, lo oculto y lo irracional, mientras que el Occidente representa lo opuesto: lo racional y lo verdadero. Es por ello que se compara a los protagonistas de *Salomé*, la princesa y Iokanaan con estas dos maneras diferentes de representar el mundo.

Asimismo, otra de las características de la *ultramujer* es la belleza exaltada por los demás. Tras haber detallado su estética aunque también la estética de Iokanaan es preciso analizar los placeres dionisiacos que Salomé disfruta a lo largo del texto, los cuales nos llevan a la metáfora de Nietzsche acerca de la mujer en la *Gaya Ciencia*, aforismo 339, en el que se dice que "la vida es una mujer" (*Gaya* 213). Según Eduardo Valls, esta metáfora "En

primer lugar, afirma la presencia de un velo apolíneo que domine lo monstruoso en el fondo dionisiaco y, en segundo, la representación del pensamiento abismal o eterno retorno" (2006: 190). Estas características son dominantes en el personaje de Salomé: la princesa de Judea disfruta de todos los placeres dionisiacos, del esteticismo del profeta, de los perfumes, los bailes y la ornamentación (por ejemplo, la danza de los siete velos). Por otra parte, si la vida es una mujer y el concepto vital que propone Nietzsche es aquel de vivir según la doctrina del *eterno retorno*, doctrina que sigue el ultrahombre, en este caso, la *ultramujer*, Salomé es la encarnación del eterno femenino. Son muchas las ocasiones en las cuales Nietzsche trata este concepto en sus textos, una de ellas se puede encontrar en la "Canción del baile" donde el filósofo alemán afirma que la vida es "en todo una mujer" (*Zarathustra* 92).

Como se ha dicho, Salomé se guía por los placeres dionisiacos, esto es, porque vive con desenfreno los instintos humanos, entre los cuales está el más placentero de todos, el instinto de crueldad. Al igual que Dorian Gray, Salomé también se aprovecha de su belleza para llevar a cabo acciones que podrían ser consideradas viles. Es justamente en ese sentido en el que lo horroroso y lo bello se funden dentro de la *ultramujer*, que crea a la vez que destruye. La fusión de lo bello y lo horrible es propia del siglo XIX, de la mentalidad finisecular para quien lo sublime, es decir, la belleza suprema, es lo que es bello con una punta de horror. La fatalidad de la belleza de la *ultramujer* que va más allá de la muerte, su encarnación del poder y lo monstruoso de su existencia acaban constituyendo el destino trágico de dos de los personajes. Por una parte, en medio de la conversación entre Salomé y Iokanaan, el Joven Sirio se suicida por no poder soportar que la princesa que tanto admiraba mirase de esa forma al profeta: "Princess, princess, thou art like a garden of myrrh, thou art the dove of all doves, look not at this man, look not at him! Do not speak such words to him. I cannot suffer them" (*Salomé* 143). Por otra parte, en el mismo orden de cosas se sitúa la muerte del profeta: "A huge black arm, the arm of the Executioner, comes forth from the cistern, bearing on a silver shield the head of Iokanaan" (*Salomé* 159). A raíz de esto puede concluirse que la voluntad de poder también es característica de esta *mujer fatal*, pero sobre todo en lo concerniente a la creación de su propio marco moral, que finalmente la lleva a la autodestrucción. Sin embargo, antes de que eso ocurra, el hombre queda dominado por la *ultramujer* al poseer esta todas las fuerzas creadoras mencionadas anteriormente.

Cabría destacar aquí la recopilación que hace Martínez Victorio inspirándose en "un estudio de Nina Auerbach para introducir "cuatro tipos de mujeres característicos de la literatura inglesa del siglo XIX [...] el *ángel doméstico*, la *mujer con pasado* (con el icono central de la *mujer fatal* como elemento más representativo), la *prostituta* y la *nueva mujer*" (2010: 3-4). Tras haber visto el equivalente entre la figura de Salomé y la *mujer fatal*, se puede comprobar que Salomé encarna en realidad varios de los tipos de mujeres mencionados arriba, entre ellos la *prostituta*, porque "vende su cuerpo a Herodes a cambio de un determinado beneficio" (2010: 7). Como sostiene YeeyonIm, Salomé podría representar también "the liberating power of the New Woman" (2011: 370), ya que se impone completamente al orden patriarcal del tetrarca. Se puede afirmar que estamos al mismo tiempo ante una transgresión sexual por esta subversión de poderes entre Herodes y Salomé, por una parte y, por otra, entre la princesa y el profeta. En palabras de Matthew Lewsadder "That is to say, in relation to Iokanaan, she [Salomé] has taken the position that Herod has taken vis-à-vis herself" (2002: 524). Esto se debe a que el tetrarca en primera instancia mira a Salomé como un objeto de deseo y es él quien detenta el poder. Sin embargo, al final es Salomé quien acaba dominándole con su belleza tanto a él como a la mayoría de los personajes. Su deseo hacia Iokanaan y el rechazo de este hace que Salomé desee su cabeza en una *bandeja de plata*. La consecuencia de este deseo es el castigo de Herodes: la muerte.

La obra acaba, según Chad Bennett, con la imagen de Salomé "as a heroic, decadent icon for willfully perverse desire at the same time that this desire is, at the level of plot, ostensibly punished" (2010: 319). En la *Gaya Ciencia*, Nietzsche describe la forma de querer

que manifiesta la mujer en el hombre: "lo que la mujer entiende por amor: perfecta entrega (no solo abandono) del cuerpo y del alma sin limitaciones ni reservas; [...] la mujer quiere que la tomen y la acepten como propiedad, ser poseída" (*Gaya* 251). De acuerdo con esta lectura nietzscheana sobre la mujer, no es difícil encontrar la razón por la que esta *mujer fatal* es castigada ya que no trata de someterse al hombre. En vez de someterse a la voluntad del tetrarca o del profeta, Salomé pretende someter a Herodes y a los demás personajes masculinos a su voluntad. Uno de los casos en los que este hecho se puede comprobar es la escena en la que Salomé convence al Joven Sirio que abra la cisterna para conocer a Iokanaan (*vid. Salomé* 140). Otro ejemplo sería la escena final cuando Salomé pide a Herodes la cabeza del profeta (*vid. Salomé* 155-158). A pesar de los ofrecimientos que el tetrarca le puede otorgar, la princesa de Judea consigue desarrollar su voluntad de poder: "Let he be given what she asks" (*Salomé* 158).

Para calificar la relación entre Salomé y Iokanaan, Austin E. Quigley emplea las denominaciones de lo *subhumano* y lo *superhumano*, considerando a Salomé la figura representativa de lo subhumano, que intenta imponerse ante lo superhumano, encarnado en el profeta: "the sub-human and the super-human meet in a potentially demeaning memento of human beauty and mortal longing" (1994: 117). Además, se podría considerar que la razón por la que esta *mujer fatal* es asesinada, se relaciona con la identificación de esta como un gran peligro para la sociedad victoriana. En opinión de Martínez Victorio, "Salomé, con su componente monstruoso, simboliza esa relevante porción del progreso social que ni el orden patriarcal ni paradójicamente algunos estetas estaban dispuestos a asumir" (2010: 9). Su final trágico contiene, por tanto, un elemento moralizador significativo, ya que se restablece el orden patriarcal una vez eliminada la figura de esta *ultramujer*, cuya belleza podía hacer el mal a la sociedad victoriana. Esta noción de "mal" debe entenderse como "[the] ultimate symbolic castration" del hombre, en términos de Joseph Donohue (1994: 98). Esto es así porque Salomé, como señala Matthew Lewsadder, ya ha convencido en primera instancia al Joven Sirio de liberar al profeta Iokanaan mientras esto estaba explícitamente prohibido por el tetrarca; su belleza había conseguido que un siervo del mismo Herodes desobedeciera la ley de su señor, lo que en última estancia le costaría su propia vida. Además, la sensualidad que Salomé exhibe durante el baile de los siete velos embelesa al tetrarca y logra obtener la cabeza de Iokanaan (*vid. Matthew Lewsadder* 525).

No obstante, desde un punto de vista nietzscheano, aceptar la muerte es lo que precisamente convierte a Salomé en una *ultramujer*. Resulta imprescindible detenerse en la escena final del texto para analizar las últimas palabras escritas tras la orden de Herodes: "The soldiers rush forward and crush beneath their shields Salomé, daughter of Herodias, Princess of Judaea" (*Salomé* 161). La protagonista no vuelve a pronunciarse, puesto que acepta la responsabilidad de sus actos. Salomé celebra la muerte como parte de la vida. Es decir, Salomé acepta la doctrina del *eterno retorno*, siendo esta otra de las características de la *ultramujer* entre otras muchas: "combina la idea de la mujer como vida con el resto de rasgos típicamente ultrahumanos: el anhelo telúrico, la vocación estética, la voluntad de poder, (y esto es novedad) una percepción cíclica del tiempo" (Eduardo Valls 2006: 198). Aunque el autor está refiriéndose en este caso a otro personaje de la literatura inglesa que representa a la *ultramujer* (Ayesha en *She*), las cualidades descritas también se ven manifestadas en Salomé. Uno de los rasgos ultrahumanos más característicos de la *ultramujeres* que percibe el tiempo en su naturaleza cíclica, la doctrina nietzscheana del *eterno retorno*. Según Herrero Senés, la finalidad de ese hombre estético es "siempre el futuro (que reclama ser dotado de apariencia artística) para vivir más intensamente el presente, eternizado en el instante como obra de arte" (2002: 123). Salomé acepta el riesgo de acercarse al profeta y de imponerse al tetrarca. La protagonista acepta el dolor que provoca el profeta como si este fuera una parte de la vida digna de igual estimación que el placer. El cuerpo, los ojos y la lengua del profeta le hacen daño, pero por encima de todo ella insiste en poseerlo:

Thine eyes that were so terrible, so full of rage and scorn, are shut now. Wherefore are they shut? Open thine eyes! Lift up thine eyelids, Jokanaan! Wherefore dost thou not look at me? Art thou afraid of me, Jokanaan, that thou wilt not look at me...? And thy tongue, that was like a red snake darting poison, it moves no more, it says nothing now, Jokanaan, that scarlet viper that spat its venom upon me. It is strange, is it not? How is it that the red viper stirs no longer...? Thou wouldst have none of me, Jokanaan. Thou didst reject me. Thou didst speak evil words against me. Thou didst treat me as a harlot, as a wanton, me, Salomé, daughter of Herodias, Princess of Judæa! (*Salomé* 159-160).

Ese es el presupuesto fundamental del *amor fati* en el sentido nietzscheano, a saber, amar la vida con el sufrimiento y la alegría, en todas sus consecuencias. En cuanto que la vida es creación, obra de arte del sujeto, solo puede amarse tal cual es dada, tal cual el destino *que se forja sobre el destino*, usando palabras de Nietzsche, ha querido que sea. Además en la cita anterior, se puede ver otra alusión a la figura de la *prostituta* a la que antes se ha hecho referencia identificándola con Salomé. Siguiendo esta misma línea de análisis, Salomé acepta la muerte como parte de la vida, como otra posibilidad vital, y por eso danza sobre la sangre de Narraboth sin miedo alguno: "[...] she is going to dance on blood. There is blood split on the ground" (*Salomé* 154). La princesa acepta su destino en términos muy distintos a la pasividad que proponen Wilde y Nietzsche en su alternativa, la *inocencia del devenir*. Frente a esa pasividad, se enamora del profeta que la rechaza insistentemente y a pesar de rechazar su apariencia, asume el dolor y lo afirma hasta convertirlo en placer:

Thy body is hideous. It is like the body of a leper. [...] It is horrible, thy body is horrible. It is of thy hair that I am enamoured, Jokanaan [...] I love not thy hair... It is thy mouth that I desire, Jokanaan. Thy mouth is like a band of scarlet on a tower of ivory. It is like a pomegranate cut with a knife of ivory (*Salomé* 143).

Otra característica de la *ultramujer* es su identificación con la tierra, con la naturaleza. Recuperando de nuevo el análisis de Eduardo Valls sobre la protagonista de *She*:

[...] la reina Ayesha representa un auténtico emblema de la vida. Este emblema se percibe a través de dos elementos fundamentales: primero, la identidad absoluta de Ella con la propia tierra y, segundo, el amor por todos los órdenes de la vida (incluido el sufrimiento y la muerte) que se trasluce en su particular doctrina del eterno retorno (2006: 203).

Estas palabras también podrían decirse de Salomé. Ya se ha comprobado la aceptación del *eterno retorno* por parte de la princesa. Sin embargo, su relación con la naturaleza manifiesta otro atributo de la *ultramujer*. Las líneas finales del texto muestra el reflejo de la luna iluminando a Salomé: "A moonbeam falls on Salomé, covering her with light" (*Salomé* 161).

Para finalizar este análisis, de modo paralelo a lo expuesto a propósito de Dorian Gray, se ilustrará el rol de Salomé en relación con los estadios de Kierkegaard. El fin de este análisis es comprobar si realmente Salomé, como *ultramujer*, transgrede estos estadios (estético, ético y religioso) de la misma manera que el protagonista de *The Picture of Dorian Gray*. El joven artista atraviesa solamente el estadio estético demostrando al final de la obra su fracaso en el programa nietzscheano del ultrahombre. Salomé también se detiene en el estadio estético, sin embargo, cumple todos los atributos de la *ultramujer*. Como figura narcisista y dionisiaca, al encontrarse con el *Otro*, no se contempla a sí misma ni se identifica. Su atracción estética hacia el profeta, junto con la obsesión que siente por él, no le permiten salir de este estadio y pasar al ético. Es un personaje que carece de moral, está

más allá del bien y del mal. El personaje de Salomé no se plantea en ningún momento el mal que ha causado con el poder de su belleza. Es más, llega a decir: "If thou hadst looked at me thou hadst loved me. Well I know that thou wouldst have loved me, and the mystery of love is greater than the mystery of death" (*Salomé* 160). Estas palabras muestran el grado de culpabilidad que le asigna al profeta, pero no está reflejado en su discurso ninguna clase de arrepentimiento, lo cual demuestra que Salomé es más *ultrahumana* que el joven Dorian Gray. Lo cierto es que, entre el resto de personajes sí encontramos algunos que logran pasar al estadio ético, como Herodes, que llega a decir: "She is monstrous, thy daughter, she is altogether monstrous. In truth, what she has done is a great crime. I am sure it was a crime against an unknown God" (*Salomé* 160), aunque sólo refiriéndose a su hijastra, ya que los crímenes que él comete sí están permitidos según su moral (*vid. Salomé* 143). El drama, según la distinción que concibe Martínez Victorio en la ficción de Wilde (*vid. Martínez Victorio* 2010: 14), es por lo tanto un texto nihilista, ya que Salomé, el personaje que aquí nos concierne, no trasciende los demás estadios kierkegaardianos. Por consiguiente, Salomé no atraviesa los estadios éticos y religiosos. Dorian Gray queda atrapado en su obsesión por la estética (es decir, no acepta la fealdad), mientras que Salomé sí lleva a término los ideales de la *ultramujer*.

Este capítulo buscaba sostener una tesis sobre cómo los diferentes caminos de la estética acaban desembocando en la crueldad, y tematizar los modos que la llevan a este fin. A través del análisis de *The Picture of Dorian Gray* y *Salomé*, queda patente que la propuesta de la *inocencia del devenir* de Wilde y Nietzsche se refleja en los personajes principales, Dorian y Salomé. Por una parte, Dorian Gray se convierte en el ultrahombre nietzscheano que supera el decadentismo y el nihilismo del fin de siglo. Lo hace asumiendo el rol de un dandi baudelairiano en la sociedad donde aprende de la filosofía de Lord Henry a amar la vida y su destino. Sin embargo, al transformar su vida en una obra de arte, Dorian Gray funde lo bello y lo malo y, al no ser auténticamente capaz de trascender *lo moral*, su fin resultará trágico. Se aprovecha de su belleza para cometer el mal, justificando este a través de lo que se ha llamado "nuevo hedonismo". Pero al encontrarse con el *otro*, su retrato, y ver reflejados en él todos sus pecados, se arrepiente de las consecuencias de sus actos. Es decir, Dorian Gray no acepta la fealdad del retrato y por tanto, no acepta la vida tanto con el placer como con las penas. El protagonista pretende detener la vida en un cuadro, pero solamente manteniendo la belleza. El rechazo a la fealdad y la decisión de destruir el retrato muestran al mismo tiempo su negación al *eterno retorno*. En consecuencia, Dorian Gray fracasa en su intento de convertirse en el ultrahombre.

Por otra parte, Salomé encarna perfectamente las características de la *ultramujer* siguiendo las pautas de la filosofía de Nietzsche acerca de sus nociones de mujer. Salomé, guiándose por su gusto estético, queda fascinada por las palabras y el cuerpo de Iokanaan, aunque al principio le desagrade. De la misma forma que Dorian Gray, se aprovecha de su belleza, y como *mujer fatal* constituye su destino trágico mediante la afirmación radical de sus decisiones y afectos: el sí de Salomé es el sí trágico y dionisiaco propio del ultrahumano que ama su destino porque es *su* creación. El empleo que ambos personajes hacen de la voluntad de poder, el disfrute de los placeres dionisiacos a la zaga del nuevo hedonismo, su noción cíclica del tiempo —el *eterno retorno*—, su preocupación por lo ornamental y su identificación con la tierra permite afirmar que los dos protagonistas representan caminos estéticos alternativos que desembocan inequívocamente en la crueldad. Los dos cometen actos dejándose guiar por los instintos de crueldad que esconden sus máscaras de belleza. Como había advertido Herodes, "Only in mirrors should one look, for mirrors do but show us masks" (*Salomé* 154). Los dos protagonistas, tienen que encontrarse con el *otro* (Dorian Gray con el retrato y Salomé con el profeta) en el *espejo* para ver cuáles son los límites a los que les llevan estas máscaras de la belleza, porque, como decía Nietzsche "toda mente profunda necesita una máscara" (*Más allá* 68).

4. Conclusiones

El objetivo de este trabajo era demostrar de qué manera la crueldad, un tema muy presente en los escritos de Nietzsche, se manifiesta en las obras wildeanas *Salomé* y *The Picture of Dorian Gray*. Se ha analizado el recorrido de la temática de la crueldad por el camino de la ética y de la estética. El primer capítulo se ha dedicado a la exploración de la libertad y los presupuestos éticos como posibles condiciones para la crueldad. A través de un estudio desde el programa filosófico nietzscheano se han observado los conceptos más conflictivos de lo "bueno" y lo "malo". Estos términos provocan la aparición de la moral en el individuo: "con la mala conciencia se había introducido la mayor y la más siniestra enfermedad, una dolencia de la que hasta ahora no se ha curado la humanidad: el *hombre enfermado por el hombre, por sí mismo*" (*Genealogía* 120).

Por una parte, este hecho se ha podido comprobar en el caso de Dorian Gray, quien ha visto su vida influida por la mala conciencia. No obstante, el joven empieza a juzgar sus actos en términos estéticos y no en términos morales, puesto que no acepta la fealdad de su retrato, consecuencia de sus acciones. Por otra parte, la manifestación de la moral y del sentido de culpabilidad no atormenta a Salomé, puesto que al identificarse con la *ultramujer* está por encima de cualquier moral.

Al mismo tiempo, la visión de la libertad en clave nietzscheana también ha desempeñado un papel muy importante en este análisis. Si se considera que la libertad resulta reprimida por la sociedad, los protagonistas deberían carecer de ella. Sin embargo, tanto Dorian Gray como Salomé luchan por abandonar esta ausencia. En el momento en el que lo consiguen y se liberan de las ataduras de la sociedad a través de lo ultrahumano, los dos personajes malinterpretan el concepto de libertad, puesto que el uso que hacen de esta es el de matar o mal influenciar. Por lo tanto, el análisis freudiano que prosigue a la introducción del capítulo demuestra los procesos mediante cuales la cultura intenta reprimir la libertad de los individuos.

En el caso del *The Picture of Dorian Gray*, la libertad de Dorian Gray queda anulada en el momento en el que el *super-yo* se deja ver. Su vida queda entonces determinada por el *malestar* que le produce la fealdad de sus actos. Como consecuencia de ello, la única salida que concibe este fracaso del ultrahombre es destruir el retrato. Esta destrucción del cuadro implica al mismo tiempo la eliminación de su conciencia, ya que a lo largo del texto, el retrato ha funcionado como la conciencia de Dorian Gray. El protagonista intenta deshacerse del cuadro porque por una parte, su objetivo es suprimir la mala conciencia a la que la cultura intenta someterle y por otra parte, porque el joven no soporta su propia fealdad. Por lo tanto, no se trata de un arrepentimiento en términos cristianos, puesto que al final de la obra se ha podido comprobar cómo el joven no planifica confesar sus actos. Sin embargo, Dorian Gray tiene un final trágico porque *apuñalar el retrato* implica su propia muerte.

En cuanto a *Salomé*, se ha demostrado que la libertad de la protagonista no queda anulada por el malestar de la mala conciencia, puesto que no dispone de ella. Por lo tanto, la aparición del *super-yo* freudiano no afecta al desarrollo de los instintos de la princesa de Judea. Tampoco el discurso del Cristianismo, personificado en el profeta Iokanaan consigue imponerse en su camino. A pesar de los intentos de estimular la conciencia de la joven, el profeta no consigue que la princesa refrene sus instintos. Salomé, símbolo de la *ultramujer*, desarrolla sus instintos dionisiacos y manifiesta su crueldad hacia el profeta por encima de la contranaturaleza que este enseña. Sin embargo, el miedo impuesto por el Cristianismo sí persuade al tetrarca, quien lleva a cabo aquello que Iokanaan había intentado: *matar la vida* de la princesa. Según este enfoque, es el Cristianismo quien posee la crueldad, puesto que intenta suprimir los instintos.

En el segundo capítulo se ha transitado el camino de la estética, que al igual que la ética, desemboca en la sublimación de los instintos de crueldad. Al analizar a los protagonistas como crueles hedonistas, se ha expuesto que los dos personajes son una manifestación distinta del *devenir de la inocencia*, noción introducida a lo largo del trabajo. Dorian Gray, bajo la figura de dandi, ha aspirado al ultrahombre nietzscheano para convertir

su vida en una obra de arte y vivir de acuerdo con la noción del eterno retorno de su juventud. Sin embargo, las pasiones desatadas por su belleza acaban en el instinto de crueldad. Además el joven considera el mal un fundamento para poder desarrollar su programa de belleza. Este hecho le convierte en un ser inmoral, lejos de estar en el *más allá del bien y del mal*, como le correspondería a un auténtico ultrahombre. No obstante, el hecho que más le aleja de la figura del ultrahombre es que Dorian Gray no acepta el eterno retorno en última instancia. Por una parte, el protagonista pretende detener la vida en un cuadro y por otra parte, al no aceptar la fealdad como parte de su vida, rechaza consecuentemente el eterno retorno de todas las cosas. Este hecho demuestra que su concepción de la vida sigue siendo un proceso cerrado dialécticamente. Dorian Gray no consigue destrozar el cuadro y seguir con vida. El protagonista no traspasa el umbral del más allá del bien y del mal.

Salomé, a su vez, también es una representación de ese *devenir* nietzscheano y wildeano como alternativa al malestar finisecular. No obstante, a diferencia de Dorian Gray, Salomé consigue convertirse en la *ultramujer* hasta el final de la obra y no quedarse en el fracaso. Siguiendo la filosofía de Nietzsche esto se podría deber a que la mujer está más preparada para la crueldad. Salomé cumple con todas las características de la *ultramujer*: disfruta de los placeres dionisiacos, de la identificación con la tierra y del instinto de crueldad que desarrolla a través de su belleza. No obstante, el atributo que más manifiesta la princesa es la aceptación de la doctrina del eterno retorno. Como se ha podido comprobar a lo largo del capítulo, Salomé acepta la responsabilidad de sus actos al final de la obra. Celebra la muerte como parte de la vida y no se impone a su destino. Mientras que la muerte del profeta simboliza la castración del hombre victoriano. Su dominio sobre los personajes masculinos refleja el poder de la mujer fatal y al mismo tiempo, el miedo que la sociedad victoriana expresaba ante esta *nueva mujer*.

El estudio de los estadios kierkegaardianos en los dos jóvenes ha servido para comprobar que los personajes quedan atrapados en el estadio estético. Dorian Gray aspira al ultrahombre durante su trayectoria. Sin embargo, ya cerca del final de la obra pasa a representar el fracaso del programa nietzscheano al malinterpretar su libertad. Mientras que Salomé simboliza la exaltación de los instintos dionisiacos de la ultrahombre a pesar de su muerte. Otro aspecto examinado ha sido el la fatalidad del azar de los personajes: aunque los dos acaban teniendo un destino trágico, se puede finalmente sostener que el final de Dorian Gray es debido a su propia asimilación de la moral, una moral que le hace percibir la fealdad de sus actos, mientras que el final de la *femme fatale* se realiza debido a la voz de la sociedad victoriana y los prejuicios culturales que representa Herodes. Pero al mismo tiempo, es su muerte quien la convierte en una *ultramujer*.

Según el análisis de los dos capítulos se evidencia cómo la trayectoria del camino de la ética y de la estética desemboca en el instinto de crueldad de los protagonistas. Sin embargo, a través de todos los análisis y enfoques consultados, se ha comprobado que la crueldad no reside solamente en los protagonistas —a quienes les produce placer—, sino también en la sociedad que les intenta domesticar así como en el discurso cristiano que aspira a la contranaturalidad de los personajes. El gran hallazgo de Wilde y Nietzsche, cada uno desde su ámbito de reflexión, es que el auténtico sentido de la crueldad, lo verdaderamente *cruel* en un sentido negativo, es domesticar, reprimir y castrar el devenir inocente de la existencia humana. Y para vivir en la inocencia vital *no basta con hacer siempre lo que se quiera, sino con ser primero de los que pueden querer*.

Obras citadas

Fuentes primarias

Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Trad. Alcira Saavedra. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000.

Badea, Catalina. "Más allá de la belleza y del placer: máscaras de crueldad en Oscar Wilde" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 2.2 (2014): 1-42
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

- Feuerbach, Ludwig. *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*. Madrid: Alianza editorial, 1993.
- Freud, Sigmund. *El Malestar en la Cultura*. Trad. Ramón Rey Ardid. Madrid: Alianza (Todas las citas de la obra se hacen desde esta edición con la signatura [*Malestar*]), 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *El Anticristo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza (Todas las citas de la obra se hacen desde esta edición con la signatura [*Anticristo*]), 2001.
- . *El Paseante y su Sombra*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid: Ediciones Siruela (Todas las citas de la obra se hacen desde esta edición con la signatura [*Paseante*]), 2003.
- . *La Gaya Ciencia*. Trad. Luis Díaz Marín. Madrid: Edimat libros (Todas las citas de la obra se hacen desde esta edición con la signatura [*Gaya*]), 2004.
- . *Así hablaba Zaratustra*. Trad. Carlos Palazón. Barcelona: Ediciones Brontes (Todas las citas de la obra se hacen desde esta edición con la signatura [*Zaratustra*]), 2009.
- . *La Genealogía de la Moral*. Trad. Equipo editorial. Madrid: Edimat libros (Todas las citas de la obra se hacen desde esta edición con la signatura [*Genealogía*]), 2011a.
- . *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Edimat libros (Todas las citas de la obra se hacen desde esta edición con la signatura [*Más allá*]), 2011b.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Wordsworth Classics (Todas las citas de la obra se hacen desde esta edición con la signatura [*Picture*]), 2001.
- . *The Plays of Oscar Wilde*. London: Wordsworth Classics (Todas las citas de la obra *Salomé* se hacen desde esta edición con la signatura [*Salomé*]), 2002.
- . *De profundis y ensayos*. Trad. Delia Pasini. Buenos Aires: Losada, 2004.

Fuentes secundarias

- Ávila Crespo, Remedios. *Nietzsche y la redención del azar*. Granada: Universidad de Granada, 1986.
- Bennett, Chad. "Oscar Wilde's *Salomé: Décor, Des Corps, Desire*" in *ELH*, vol. 77, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, number 2 (2010): 227-324.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmelo Artal. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- Donohue, Joseph. "Distance, death and desire in *Salome*" in Raby, Peter (ed.): *Cambridge Companion to Oscar Wilde*. United Kingdom: Cambridge University Press. (1997): 118-142.
- . "Salome and the Wildean Art of Symbolist Theatre" in *Modern Drama*, vol. 37, Canada: University of Toronto Press, number 1 (1994): 88-103.
- Dumoulié, Camille. *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. Barcelona: Edhasa, 1990.
- Gillespie, Michael. "Ethics and Aesthetics in *The Picture of Dorian Gray*" in *Rediscovering Oscar Wilde*, Ed. C. George Sandulescu. Gerrards Cross: Colin Smythe. (1994): 137-155.
- Herrero Senés, Juan. *La inocencia del devenir*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Im, Yeeyon. "Oscar Wilde's *Salomé*" in *Comparative drama*, vol. 45, Michigan: Western Michigan University, number 4 (2011): 361-380.
- Lewsadder, Matthew. "Removing the veils: censorship, female sexuality, and Oscar Wilde's *Salomé*" in *Modern Drama*, vol. 45, Canada: University of Toronto Press, number 4, (2002): 519-544.
- Martínez Victorio, Luis Javier. *Relaciones irónicas de la obra narrativa y dramática de Oscar Wilde*. Madrid: Editorial Complutense, 1990.
- . "Transgresión estética y perversión racionalista en *The Picture of Dorian Gray*" in *Estudios ingleses de la UCM*, vol. 4, (1996): 161-174.
- . "Narciso y Dionisos en Walter Pater y Oscar Wilde". Bari: Levante, (2010a): 195-212.

Badea, Catalina. "Más allá de la belleza y del placer: mascarar de crueldad en Oscar Wilde" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 2.2 (2014): 1-42
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

- ."Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el Fin de Siglo". En *Mito y mundo contemporáneo*, (2010b): 593-606. Bari: Levante.
- McCormack, Jerusha. "Wilde's Fiction(s)" in Raby, Peter (ed.): *Cambridge Companion to Oscar Wilde*. United Kingdom: Cambridge University Press, (1997): 118-142.
- Nead, Lynda. *Myths of sexuality: representations of women in Victorian Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- Quigley, Austin. "Realism and Symbolism in Oscar Wilde's *Salomé*" in *Modern Drama*, vol. 37, Canada: University of Toronto Press, number 1, (1994): 104-119.
- Raby, Peter, (ed.). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Salvatore Schiffer, Daniel. *Filosofía del Dandismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- Sloan Allen, James. "Nietzsche and Wilde: an Ethics of Style" in *The Sewanee Review*, vol. 114, no. 3 (2006): 386-402.
- Valls Oyarzun, Eduardo. *Formación y Representación de la ideología moderna en la literatura inglesa del siglo XIX*. Tesis Doctoral Europea. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (12/05/2006).
- Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Paidós, 1992.
- Varty, Anna. "Introduction" to *The Plays of Oscar Wilde*, United Kingdom: Wordsworth classics, 2002.

Perfil de la autora: Catalina Violeta Badea es licenciada en Filología Inglesa con máster en Estudios Literarios en la Universidad Complutense de Madrid. Su trabajo de fin de máster se centró en la manifestación de la crueldad nietzscheana en Oscar Wilde. Actualmente está cursando el Doctorado en Estudios Literarios (UCM) elaborando la tesis doctoral sobre la crueldad nietzscheana en la literatura inglesa. Tiene diversas publicaciones en la revista Keraunos y ha impartido varias conferencias. Ha colaborado en la organización de la Semana de la Poesía (Julio, 2014) en la Universidad de Sevilla y ha formado parte de la organización y secretaría científica de las Jornadas sobre Literatura de la Crueldad (Diciembre 2014, UCM).

Contact: <violetacatalinabadea@ucm.es>