

LA CONSTRUCCIÓN DE LA EXPERIENCIA PLACENTERA Y LOS LÍMITES DE LO HUMANO. UN ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE ‘EL RETRATO DE DORIAN GRAY’ DE OSCAR WILDE

Recibido: 15 junio 2021 Aprobado: 5 noviembre 2021*

LIZ DAYANNA ZARATE LUENGAS
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia
liz-zarate@javeriana.edu.co

JAIRO CLAVIJO POVEDA
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia
jairo.clavijo@javeriana.edu.co

JUAN CAMILO OSPINA DEAZA
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia
jospinad@javeriana.edu.co

Resumen

El siglo XIX trajo consigo cambios de orden social, político y económico que dieron auge a las relaciones actuales de producción capitalista. Dicha transformación convocó nuevas formas de relacionarse con el presente y las promesas del futuro, donde se puso al cuerpo y las sensaciones en un lugar central. Además, conllevó a establecer nuevas

tensiones en la definición de lo humano, debido a que la frontera entre lo natural y lo social fue cada vez más difusa. De este modo, a través de un análisis estructural, evidenciamos cómo ‘El retrato de Dorian Gray’ de Oscar Wilde materializa las ansiedades de esta época moderna y propone una ética por vía estética para el autodesarrollo, así como proporciona una



nueva definición de humanidad por medio de su exceso: el monstruo, Dorian Gray.

Palabras clave: máquina antropológica, Dorian Gray, modernidad.

Abstract

The 19th century experienced some of the greatest political, economic, and social changes that shaped capitalist relationships as we nowadays know them. This transformation channeled new ways of self-relating to the present and the promises of the future, in which the body and its sensations occupied a central place.

Furthermore, it highlighted new difficulties when establishing a definition of “the human”, since the boundaries between what is natural and what is social were increasingly blurred. Having said that, through a structural analysis we seek to understand how Oscar Wilde's Portrait of Dorian Gray materializes the anxieties of this modern age and proposes an aesthetic ethic for self-development, as well as it provides a new definition of humanity through his excess: the monster, Dorian Gray

Keywords: anthropological machine, Dorian Gray, modernity.

INTRODUCCIÓN

El siglo XIX estuvo marcado por procesos económicos, políticos y sociales que daban paso a las actuales relaciones capitalistas de producción, es decir, por lo que podría denominarse modernización. De este modo, la modernidad, como experiencia histórica de la época, fue conceptualizada, racionalizada, interpretada y criticada por movimientos artísticos y filosóficos que buscaron darle sentido a esta experiencia de transformación (Vilar, 1987). Contrario a ser una representación de lo que sucede en el mundo real en la época victoriana, ‘El Retrato de Dorian Gray’ de Oscar Wilde es una de estas obras que encarnan las ansiedades de un clima de aceleración, industrialización y confrontación del hombre con la naturaleza, con los otros y consigo mismo.

Lejos de hacer un análisis literario que busque entender a Wilde como autor o la estética narrativa de su obra, pretendemos aproximarnos a una de las formas de pensamiento de la época que sublimaron la experiencia moderna y propusieron una ética por la vía estética para la salvación personal (autodesarrollo). En el análisis exponemos las nuevas formas de hedonismo que se plantean para las clases altas, quienes poseían el tiempo de ociosidad y las condiciones objetivas para adoptarlo como ética; y una nueva moral antagónica con la preexistente, que influye en los cuerpos y las sensaciones hasta la actualidad.

Analizamos la novela como mito, empleando el método levistraussiano,¹ es decir, descomponemos las categorías de clasificación propuestas desde y para la misma obra, de modo que los códigos obedecen a una lectura interna de la obra y no a interpretaciones basadas en datos históricos. El análisis mítico de la obra es posible gracias a que los mitos y los ritos ofrecen como su valor principal el preservar hasta nuestra época, en forma residual, modos de observación y de reflexión que estuvieron adaptados a descubrimientos de un cierto topo: los que autorizaba la naturaleza, a partir de la organización y de la explotación reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible (Levi-Strauss, 1962). El ejercicio implica estar atento a la forma en que el relato articula elementos heteróclitos, a como el mito es bricolaje² (Levi-Strauss, 1962).

En este artículo veremos tal articulación en una narración que echa mano de las teorías clásicas de la belleza y sus críticas, de un sistema de división de clases sociales, de formas de percibir el mundo sensible, entre otros elementos. En este sentido, a pesar de los variados orígenes históricos que tienen estas referencias, nos interesa desentrañar la articulación que propone la narración de estos elementos. En esa misma medida, la vida de Wilde y sus filiaciones ideológicas no se toman en cuenta, salvo en la materialización narrativa que hace a través de su personaje. En la primera parte, hacemos precisiones conceptuales; en la segunda, exponemos el análisis; y en la tercera, presentamos algunas conclusiones.

¹ El análisis estructural parte de entender el pensamiento como un sistema de clasificación, en donde cada elemento obtiene su valor por oposición y semejanza a otros. Así, en tanto sistema de clasificación, le da orden y sentido al mundo o, como explica Lévi-Strauss, “y por intermedio de estos agrupamientos de cosas y de seres introducir un comienzo de orden en el universo; pues la clasificación, cualquiera que sea, posee una virtud propia por relación a la inexistencia de la clasificación” (1962:25). El propósito del análisis estructural es exponer precisamente esa lógica de orden que se propone en los mitos y cómo se modifica en función de incorporar un elemento problemático, pues tales narraciones tienen por objetivo “proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción” (Lévi-Strauss, 1958, p.252).

² En el español los términos bricolage, bricolage y bricoleur se pueden entender como: “la obra que sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales no opera con materias primas sino ya elaboradas con fragmentos de obras, con sobras y trozos” (Levi-Strauss, 1962, p.35). Para el autor estos términos nos hacen referencia a una obra, una forma de proceder y alguien que ejecuta dicha acción.

CONSIDERACIONES CONCEPTUALES

Las narraciones míticas pretenden resolver un problema de orden: abordan tensiones que el pensamiento humano tiene sobre la naturaleza y la cultura, lo bello y lo feo, el placer y la compostura, lo bueno y lo malo; aún más, en la tensión de estos pares de oposición se pone en juego la cuestión sobre la definición de lo humano. Según Lévi-Strauss “si los mitos tienen un sentido, este no puede depender de los elementos aislados que entran en su composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados” (Lévi-Strauss, 1972, p. 233). En este sentido, articulamos nuestra investigación con el concepto de ‘máquina antropológica’ de Agamben, a saber, una máquina óptica al interior del hombre que produce imágenes de lo humano.

En lugar de definir lo humano a partir de una esencia estable, la máquina antropológica crea como límite una línea siempre móvil. Al menos desde la modernidad, implica establecer relaciones entre lo humano y lo animal, ya sea en términos de inclusión de un afuera, la humanización de lo animal, o la exclusión de un adentro, la animalización de lo humano. Por lo tanto, “la máquina produce en realidad una especie de estado de excepción, una zona de indeterminación en la que el afuera no es más que la exclusión de un adentro y el adentro, a su vez, tan solo la inclusión de un afuera” (Agamben, 2004, p.75).

Partimos de querer indagar por las tensiones en los valores que circularon en la modernidad y que redefinieron una ética conforme con una nueva idea de humanidad. Sin embargo, pese a buscar la excepción en el ‘ejemplo’, que exhibe la norma, tomamos aquella que representa el *exceso* de la modernidad para dilucidar la narrativa de orden. Entonces, entendido como ‘monstruo’, Dorian conforma la transgresión de los límites de la realidad social normativa, la excede, y al hacerlo, evidencia tales límites reconfigurados en la novela.

En el análisis hacemos un contrapunteo entre dos morales que subyacen de la obra y que convertimos en categorías analíticas: una que llamaremos renacentista y otra moderna. En la definición de la primera se toman las lecturas neoplatónicas que tenían como referente ‘lo divino’ en la producción de lo humano, un mundo verdadero en contraposición a la copia y la apariencia; además, a la Gran Tríada de la Belleza, que fijó las condiciones de proporción, armonía y unidad en

la determinación de lo bello y que tuvo su declive a finales del siglo XIX, como lo señaló Tatarkiewich (1975).

Para la segunda entendemos que las transformaciones económicas, sociales y epistemológicas de finales del siglo XIX convocaron un desprendimiento de *lo divino* y la toma de lo animal como el nuevo punto de tensión. Naturaleza y cultura, animal y hombre se penetran unas a otras y fundan las ansiedades del ser en la modernidad (Beck, 1986); se trata de un clima de aceleración, agitación y novedad, en el que el individuo debió abandonar sus certidumbres tradicionales y lanzarse a vivir la experiencia del desarrollo (Berman, 1982). Además, si bien hubo optimistas de la modernidad, algunos otros la condenaron como decadencia personal y cultural inminente (caída después del Renacimiento) (Vilar, 1987), situación que ponía en discusión perspectivas morales del futuro. Entonces, tomamos como recurso la triada platónica que fundamentó la Gran Teoría de la belleza para descomponer la obra, contrastar estas dos morales en pares de oposición y llevar a cabo el análisis.

Así mismo, hablamos de una moral moderna aristocrática propuesta por la novela, en cuanto a que, tomando como referente a Baudelaire, son los aristócratas quienes poseen esta cualidad estética producto del tiempo de ociosidad y los medios económicos para alcanzarla; “sin el ocio y el dinero, el amor no puede ser más que una orgía de plebeyo o el cumplimiento de un deber conyugal. En vez de un capricho ardiente o soñador, se convierte en repugnante utilidad” (Baudelaire, 1860, p. 22). Por eso, Dorian es capaz de llevar a cabo esta empresa, al tener la capacidad de refinar lo bajo, así como de no degradarse físicamente en el proceso.

La novela nos da las bases de esta nueva moral moderna, una moral de la experiencia, la sensibilidad y el autodesarrollo, pero también de la medida. Lo humano, entonces, si bien virará en relación con lo animal, obtendrá su significado a partir de la definición del placer, el exceso y la degeneración.

De este modo, articulamos el concepto de ‘máquina antropológica’ de Giorgio Agamben con el proyecto de investigación de los sistemas de pensamiento de los diferentes grupos sociales planteado por Claude Lévi-Strauss (1958, 1962). Consideramos que la máquina antropológica es una

herramienta útil para indagar las formas en que se ha construido y entendido al ser humano en los distintos sistemas de pensamiento.

ANÁLISIS

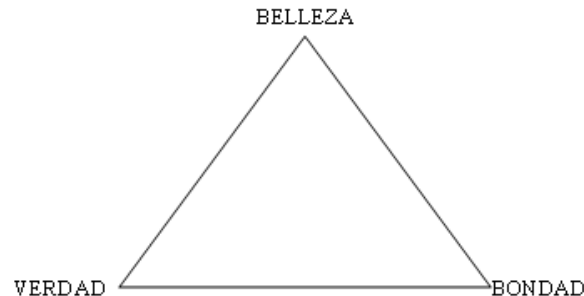
RESUMEN DE LA OBRA

La historia nos habla de un joven muy bello que conoce a un artista, Basil, quien se maravilla con su belleza y lo convierte en su modelo artístico. Basil consideraba que una belleza así había de mantenerse intacta, idea opuesta a la de otro personaje, Lord Henry, quien encontraba en dicha cualidad la licencia para adquirir nuevas sensaciones. Ambos comienzan a relacionarse con Dorian y a influenciar su conducta, teniendo más éxito el segundo. Un hecho crucial es que Dorian tampoco quiere tener que abandonarse a la decrepitud y la fealdad, ya sea por el paso del tiempo, o por la degradación producto de una vida de libertinaje. Entonces, a modo de juego, hace una suerte de pacto para mantener su gracia y, sorprendentemente, funciona: el retrato que le regala Basil se degenera en lugar de él. Con ello, obtiene la venia para urdirse en una vida de placer y experiencias, aquellas que, si bien no degeneran su cuerpo, corrompen su alma. Finalmente, nuestro personaje principal no tolera su imagen corrupta, busca redención y, al no conseguirla, apuñala el retrato, llevando a cabo su muerte y la disolución del pacto.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

‘Lo bueno’, ‘lo bello’ y ‘lo verdadero’ componen los valores para la definición de la virtud humana; tan como lo señala Tatarkiewicz: “Platón escribió que ‘si la vida merece la pena vivirse, lo es en tanto en cuanto el hombre pueda percibir la belleza’, y situó la belleza junto a la verdad y la bondad en su triada de los valores humanos más importantes” (1987, p. 164).

Esquema 1. Triada platónica: lo bello, lo bueno y lo verdadero. A partir de esta triada se establecen los códigos a través de los cuáles se descompone la obra.



Fuente: Elaboración propia.

Basil encarnará esta posición, pues recupera los ideales de armonía, proporción, simetría, unicidad y belleza en su idea de virtud, “la armonía del cuerpo y del alma, ¡nada menos!” (Wilde, 1890, p. 30). Además, comprende una correspondencia entre la belleza del cuerpo y la del alma; una vida bien llevada podría reflejarse en el cuerpo como una imagen del alma, siendo una como espejo de la otra. Tal como lo señala Wilde, “el vicio es algo que el hombre siempre lleva escrito en el rostro. Nada hay que lo oculte. La gente suele hablar de vicios secretos. No hay tal cosa. En cuanto un hombre tiene un vicio cualquiera, éste se delata a sí propio, en las líneas de la boca, en el caer de los párpados, en el mismo modelado de las manos” (Wilde, 1890, pp. 224-225). Incluso Henry compartía esta visión de lo bello, pero se abocaba hacia una dirección distinta; mientras que Basil valoraba la idea sublime de lo bello, Henry la enaltecía por el placer en su experimentación sensible.

La belleza, la verdadera belleza, acaba donde comience una expresión intelectual. La inteligencia es en sí misma un modo de exageración, y destruye la armonía de cualquier rostro (Wilde, 1890, p. 20).

Con frecuencia se dice que la belleza es cosa superficial. Quizás. Pero, en todo caso, no es tan superficial como el pensamiento. Para mí, la belleza es la maravilla de las maravillas. Únicamente los superficiales no juzgan por las apariencias. El verdadero misterio del mundo está en lo visible, no en lo invisible (Wilde, 1890, p.47).

Lo anterior implica dos posiciones éticas distintas: mientras el artista es más contemplativo, “El arte no tiene la menor influencia sobre las acciones. Anula el deseo de obrar. Es magníficamente estéril” (Wilde, 1890, p. 321); nuestro hombre del placer quiere consumir esto que le resulta tan atractivo. En el primer movimiento que realiza Dorian, siendo amigo de Basil, hay una correspondencia entre su moral, su belleza y su verdad; se encuentra en un estado ideal de inexperiencia y naturaleza. Podemos ver la oposición de esta manera:

Verdad / Artificio

Naturaleza / Civilización

Pureza / Corrupción

Armonía / Deformidad

Inexperiencia / Experiencia

Ideal / Material

Inteligencia / Sensibilidad

El retrato de Dorian es esto inmutable; Basil pinta la idea de lo bello, lo inocente, lo puro y bondadoso en su manifestación sensorial. Su forma de ser artista significa mantener una relación particular con su modelo, una primera relación con él al dibujarlo y, posteriormente, seguir su retrato a partir de la abstracción. No se pierde en la materialidad de los sentidos porque perdería la aprehensión de la idea de lo bello.

Ahora bien, para entender cómo funciona la triada en el texto, se descompondrá cada ángulo de esta:

VERDAD Y BELLEZA

El gran problema que tuvieron los ilustrados, principalmente Descartes, fue un cuestionamiento de la verdad que proporcionaban los sentidos. Surgió la necesidad de conocer la verdad en sí misma, aquella que se encuentra en la naturaleza, para lo cual usaron la razón como medio para llegar a ese conocimiento claro y distinto. El arte adoptó esta concepción y tuvo por imperativo vaciarse de toda experiencia y engaño sensorial, se trataba de representar la naturaleza en su verdad. Esto

contribuyó a que la naturaleza fuera el centro de la producción artística -y lo era desde tiempos antiguos-, pues era lo bello y verdadero por esencia, además esta lógica se tradujo en la organización social y moral de la sociedad clásica.

La búsqueda de experiencias significó una reconfiguración de la noción de la ciudad. Así, en la novela se muestran dos formas de vida: una en el campo y otra en la ciudad. La vida del campo se percibía más pura, ya que se aproxima más a un estado de naturaleza, en contraposición a la ciudad, llena de vicios, experiencias y cultura.

Todo el mundo puede ser bueno en el campo, donde no se encuentra la menor tentación. Esa es la causa de que la gente que habita fuera de las ciudades sea tan absolutamente incivilizada. La civilización no es, ni mucho menos, una cosa fácil de alcanzar. No hay más que dos caminos que lleven al hombre a ella. Uno, la cultura; otro, el vicio. La gente que vive en el campo no encuentra nunca ocasión de seguir ninguno de ellos, y tiene forzosamente que estancarse. (Wilde, 1890, p. 309).

Campo / Ciudad

Puro / Corrupto

Quietud / Movimiento

Incivilizado / Civilizado

Naturaleza / Cultura

El movimiento que realizan Henry y Dorian hace que lo natural acoja una visión nostálgica y lo artificial pase a ser el foco de la representación artística. Ellos no cambian los términos de la oposición, sino que se ubican en la parte antagónica de la misma: ciudad, corrupción, movimiento, civilización y cultura; así, el individuo constituido como sujeto pasa a ser parte del arte -esto se da con el surgimiento de la estética-. En efecto, los sentidos y la percepción serán importantes para el conocimiento y reconocimiento de lo bello, pero no es cualquier tipo de estimulación sensorial, puesto que el sentimiento de la *délicatesse* o el buen gusto supone que la experiencia estética no sea compartida por todos, implica un don natural y un refinamiento para aprehenderla.

En otras palabras, es la capacidad de abstraer lo placentero de lo concreto, dejando el fin del placer no en el objeto en sí mismo, sino desplazándolo a la experiencia que produce. Consiste tanto en la sutileza para percibir cada parte del objeto y la exactitud para aprehenderlo en su conjunto (Hume, 1757). De este modo, se da una articulación del arte con la estética y se independiza finalmente de la representación de lo verdadero.

El arte moderno consistió en la tematización de la mirada “frente a la ‘objetividad’, la ‘omnisciencia’ o la ‘omnivisibilidad’ del pintor clásico, la nueva pintura parte de un punto de vista personal y ocasional, casi accidental” (Stoichita, 2005, p. 74). Los artistas modernos incorporan al espectador en la obra, “la posición del espectador ante la obra acabada es la repetición de la posición del pintor ante la obra que está haciendo (...) En este sentido, las obras (...) no están nunca «acabadas ya que su finalización se manifiesta tan solo en el acto de la recepción que repite el de la creación»” (Stoichita, 2005, p. 75), es decir, el fin de la obra se encuentra en la experiencia que produce y no en los ideales que representa. La producción artística se desplaza hacia el sujeto, va desde el exterior al interior, el hombre “es ese ser vivo que, desde el interior de la vida a la cual pertenece por completo y por la cual está atravesado todo su ser, constituye representaciones gracias a las cuales vive y a partir de las cuales posee esta extraña capacidad de poder representarse precisamente la vida” (Foucault, 1968, p. 342).

Así las cosas, surge la mirada, cuyo problema es que siempre está velada y obstaculizada. Aparece el personaje filtro como los ojos por medio de quien el espectador mira lo que no es visible

el espectador percibe algo más de lo que habitualmente se veía, esto es, hace suya la mirada filtrada, se convierte en el filtro que la llevaba” (Stoichita, 2005, p. 41). Mirar no significaba ver, por ello que la verdad, en la pintura moderna, siempre estaba oculta a los ojos de quienes no la pudieran descifrar. *El placer estaba solo al alcance de quienes poseyeran las disposiciones para aprehenderlo, a quienes “poseen así, a su antojo y en gran medida, el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de sueño pasajero, apenas puede traducirse en acción* (Baudelaire, 1860, p. 22).

Renacentista / Moderno

No experiencia / Experiencia

Pinta lo ideal / Abstrae lo ideal

Lo bello es visible / Lo bello está oculto

Desnudo / Envuelto

Perspectiva / Filtro

Exterior / Interior

Esta participación del sujeto en el arte se da en varios sentidos: primero, el sujeto como elemento importante para que lo bello exista en tanto experimentado; segundo, lo artificial nos va a hablar de lo bello, o sea, la experiencia y la vida pomposa y contradictoria del sujeto moderno serán el nuevo objeto del arte; y tercero, el sujeto se vuelve a sí mismo centro de producción estética. Esta estética de sí no es de cualquier tipo, sino se basa en la estimulación de los sentidos, haciendo de la experiencia el medio y el fin para el autodesarrollo. No es que antes no se pensara en la estética, de hecho, después de las crisis del siglo XVIII se volvió central, pues la belleza era la manifestación de la idea percibida por el sujeto. Lo que ve claramente Basil, como citó Tatarkiewicz, es que “la belleza es la idea absoluta en su apariencia sensorial” (Tatarkiewicz, 1987, p. 175), aquello que cambia es la relación que tiene el sujeto respecto a ella.

El enamoramiento de Dorian por Sybil va a mostrar que incluso lo ideal se presenta como ilusorio, porque finalmente ¿quién es ella? Una actriz. Esto le permitía ser el ideal de mujer: es Ofelia, es Beatriz, es Julieta. “Me dijiste que Sibyl Vane representaba para ti todas las heroínas de leyenda; que era Desdémona una noche, y Ofelia a la siguiente; que, si moría como Julieta, volvía a la vida como Imogenia” (Wilde, 1890, p. 162). Es justo cuando decide no serlo, Dorian se desencanta de ella: “En el momento en que entró en la vida real, la echó a perder, y ésta la echó a perder a ella, y tuvo que desaparecer” (Wilde, 1890, p. 162). Dorian estuvo enamorado de la idea de la mujer, del amor y de la belleza, “todo esto era como el arte debería ser: inconsciente, ideal y remoto” (Wilde, 1890, p. 178). Por consecuencia de la decepción con Sybil, se deja llevar por la verdad que

proporcionan los sentidos, y ya no del pensamiento, pues tal nueva relación se ofrece más real y placentera.

BONDAD Y BELLEZA

Es de tener en consideración que dicho hedonismo debía enfrentarse a la moral renacentista de la aristocracia. En tanto moral, el trayecto de Dorian Gray se desenvuelve en el movimiento entre dos polos, el del arte y el de las pasiones, entre Basil y Henry. Estos dos personajes se convierten en dos entidades o fuerzas dentro de la consciencia de Dorian.

La primera de estas fuerzas, representada en Basil lo impulsa hacia lo ideal y lo moral, quien le regala el retrato que se convertirá en su consciencia: “El retrato, cambiado o no, sería para él el emblema visible de la consciencia” (Wilde, 1890, p. 146), “sería para él el más mágico de los espejos. Lo mismo que antes le había revelado su cuerpo, ahora le revelaría su alma” (Wilde, 1890, p. 166). La segunda fuerza, representada en Henry lo lleva hacia la satisfacción de sus pasiones y a la acumulación de experiencias, quien le regala el libro que se convertirá en el manual de su vida: “Era el libro más extraño que había leído. Le parecía como si, exquisitamente ataviados, y al son delicado de las flautas, desfilasen ante él en mudo cortejo todos los pecados del mundo” (Wilde, 1890, p. 192) “Y, en verdad, que el libro entero le parecía contener la historia de su propia vida, escrita antes de haberla vivido” (Wilde, 1890, p. 194).

Basil/Henry

Retrato /Libro

Consciencia/Experiencia

Después de ceder a sus deseos y pasiones, y negar en la misma medida el juicio de su consciencia, Dorian experimenta el temor de sentirse juzgado por los otros: temía que las personas vieran el cuadro y por medio de ello juzgaran su alma:

Bien sabía él que el retrato no podría decirles nada. Verdad es que conservaba bajo la monstruosidad de sus facciones una marcada semejanza con él; pero, aunque así fuera,

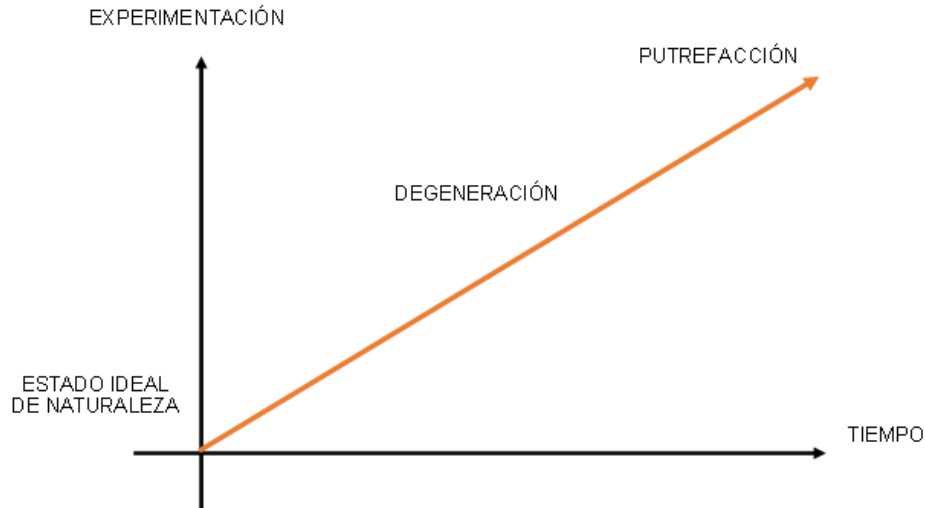
¿qué iba a revelar a quienes le vieses? Él se reiría en las barbas de quien tratase de vilipendiarle. ¿Acaso lo había él pintado? ¿Qué podía, pues, importarle aquella apariencia de degradación y de vicio? Y aunque les dijese la verdad, ¿podrían, acaso, creerla? No obstante, tenía miedo (Wilde, 1890, pp. 212-213).

Su belleza ya era sospechosa, “sus inexplicables ausencias comenzaron a ser notadas, y cuando reaparecía en sociedad, la gente cuchicheaba en los rincones, o pasaban ante él con una sonrisita burlona, o le examinaban con ojos fríos y escrutadores, como decididos a descubrir su secreto” (Wilde, 1890, p. 213). En esa medida, la novela plantea el problema de la búsqueda de experiencias, donde ha de haber un equilibrio entre las exigencias de la sociedad y la moral, y, una ética hedonista acorde a la apertura sensible de la modernidad tardía (ocio y experimentación para el autodesarrollo).

Todavía así, un autodesarrollo basado en la experiencia no puede apegarse estrictamente a la moral renacentista, o sea, no se puede ser bueno y tampoco puede asociarse a un estado ideal de incorrupción y de naturaleza, porque la vida en sociedad degenera, sobre todo una llena de aceleración. La vida en la sociedad moderna “tiene una belleza auténtica y distintiva, inseparable, no obstante, de su inherente miseria, y ansiedad, de las facturas que tiene que pagar el hombre moderno” (Berman, 1982, p. 140). Este precio es, justamente, la degeneración. Existe una descomposición natural inherente a la vida humana; se trata de un proceso de decadencia donde la muerte se distribuye en tiempo y espacio. La experiencia, la cultura y el vicio aceleran dicha degeneración y la hacen manifiesta,

Este debilitamiento de la robusta humanidad natural, que la vida en sociedad, la civilización, las leyes y el lenguaje, condenan poco a poco a una vida de artificios y de enfermedades; degenerar era describir un movimiento de caída a partir de un estatuto de origen que figura por derecho de naturaleza en la cumbre de jerarquía de las perfecciones y de los tiempos (Foucault, 1966, p. 220).

Esquema 2. La experiencia y la degeneración. En este plano cartesiano, materializamos la consciencia en la novela de la experiencia biológica del tiempo: un proceso de degeneración, de decadencia. Si descomposición natural del cuerpo por el paso del tiempo, la experimentación la acelera e incluso la lleva hacia estados más indignos.



Fuente: Elaboración propia.

Dorian hace posible la consecución de este hedonismo, en tanto realiza un proceso de transferencia de decadencia hacia el cuadro. Demuestra el qué pasaría si en un sujeto la norma de corrupción del alma y el cuerpo se suspendiera, pero continuara operando por su misma puesta de entre dicho (a través del retrato). La relación entre lo bello y lo bueno no se desaparece, porque si bien la existencia de Dorian rompería con esta relación, es el cuadro el que la mantiene.

BONDAD Y VERDAD

En la construcción de la República, Platón señala la música y la gimnasia para educar la Verdad del alma, una para adquirir sensibilidad y delicadeza, la otra para crecer en tenacidad y fortaleza: “la música y la gimnasia no para el alma y para el cuerpo, sino de un modo ocasional, pero sí, para esas dos cualidades, valor y filosofía, para que deban armonizarse conjuntamente merced al justo grado de tensión o de relajamiento que se les dé” (Sócrates, Platón, p. 67). Esto implicó una separación del artificio que corrompía el alma, el cuerpo y el Estado, abogando más bien por una vida unida con la naturaleza y la búsqueda de lo auténtico. Entonces, el lujo, el vicio, el adorno y el

Zarate, L., Clavijo J. y Ospina, J. (2022). La construcción de la experiencia placentera y los límites de lo humano. Un análisis estructural de ‘El retrato de Dorian Gray’ de Oscar Wilde (15). *A&H, Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*. 32- 52.

artificio suponían abrir paso a la enfermedad y a la degeneración, como dosis de veneno que corrompían el alma.

Por el contrario, en lugar de ver corrupción y mentira, los modernos encontrarán en lo feo la verdad sobre la vida, las huellas de la experiencia; pues la belleza de lo que podrá hablar es de una vida no vivida. Este hablar de la vida conlleva a un esfuerzo por buscar las respuestas en las huellas que en el alma deja la corrupción, en los signos de la degeneración, esta es la razón de la importancia del retrato. En palabras de Wilde, “la fealdad que antaño aborreciera, por prestar realidad a las cosas, le era ahora preciosa por la misma razón. La fealdad era lo único real” (1890, p. 275). Por ello, es la imagen, el vicio, la enfermedad y la subversión moral lo que nos permitirá hablar de la verdad del alma, no la inmovilidad y limpieza que la represente, es decir, la relación se invierte.

ÉTICA

El sujeto entra a ser centro del arte de una manera particular, cuya ética se compone de una búsqueda de autodesarrollo: “artes de la existencia”. Por esta expresión hay que entender prácticas reflexivas y voluntarias mediante las cuales los hombres no solo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que exprese ciertos valores estéticos y responda a algunos criterios de estilo (Foucault, 1991, p. 166). Una gimnasia que requiere de disciplina, tiempo de ociosidad, los medios, la posición social y disposición estética para hacerla posible, “para fortificar la voluntad y disciplinar el alma (Baudelaire, 1860, pp. 22-23).

Tanto Henry como Dorian eran de la clase alta inglesa, por lo cual disponían de los medios para llevar a cabo su perfeccionamiento. Sin embargo, para el caso de Dorian, aquello que permitió que tuviera una condición para extender sus posibilidades fue que se liberó de las limitaciones de la Naturaleza, de su organismo “percedero y limitado en su capacidad de adaptación y rendimiento” (Freud, 1930, p. 79). Así, su belleza incorruptible y vida eterna le daban la agencia y la capacidad para llevar al máximo su autodesarrollo; podía “cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar” (Baudelaire, 1860, p. 22). En palabras de Wilde: “A éstos parecías Dorian uno de aquellos de que habla Dante, que han tratado de ‘perfeccionarse a sí propios’ por el

Zarate, L., Clavijo J. y Ospina, J. (2022). La construcción de la experiencia placentera y los límites de lo humano. Un análisis estructural de ‘El retrato de Dorian Gray’ de Oscar Wilde (15). *A&H, Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*. 32- 52.

culto de la belleza. Como Gautier, él era un hombre para quien el mundo visible existía. Y, ciertamente, la vida era en sí misma para él la primera, la más grande de las artes, y, junto a ella, todas las demás artes parecían sólo una preparación” (Wilde, 1890, p. 197).

La estética de sí en el hedonismo no es una negación de la norma, es una nueva relación del sujeto respecto a ella para constituirse a sí mismo como algo bello. Una acción moral que implica una relación con la norma, pero también una relación consigo mismo, en tanto sujeto moral,

en la cual el individuo circunscribe la parte de sí mismo que constituye el objeto de práctica moral, define su posición con respecto al precepto que sigue y se fija determinado modo de ser que ha de equivaler a la realización moral de sí mismo y, para hacerlo, actúa sobre sí, se propone conocerse, se controla, se vive, se perfecciona, se transforma’. (Foucault, 1991, p. 182).

Nos acercamos a la moral renacentista en tanto en la modernidad se mantiene esa misma estructura, aunque se invierten el valor de las categorías. Lo anterior no significa que la modernidad haya roto con los valores previos, sino que los modernos se ubican en el otro lado de la oposición y, para ello, en el relato, vamos que Dorian tuvo que experimentar el lado amoral de esta.

Con todo lo anterior, ¿cuál será la base de las artes de existencia que propone el nuevo hedonismo de Dorian Gray? Su base es el movimiento, el medio, la experimentación, que acoge tanto la acumulación de experiencias como su repetición para afinar el gusto. Esta última característica es importante para el refinamiento del sentimiento de la *délicatesse*, para que “adquiera experiencia en el trato y juicio de tales objetos y sus sentimientos se [vuelvan] más exactos y adecuados” (Hume, 1757, pp. 49-50). En palabras de Henry, “todo lo que se hace muy a menudo llega a convertirse en placer” (Wilde, 1890, p. 314).

La vida que impulsan Henry y Dorian es un deleite a través de las sensaciones, de la búsqueda de lo bello en lo artificial -vestidos, carruajes, maquillaje, colores-. En efecto, Dorian buscaba el placer en lo material: “recogió de todas partes del mundo los más raros instrumentos que pudo encontrar, bien en los sepulcros de los pueblos desaparecidos, bien entre las pocas tribus salvajes que han sobrevivido al contacto con las civilizaciones de Occidente, y gustaba de estudiarlos y tañerlos” (Wilde, 1890, pp. 204-205).

Zarate, L., Clavijo J. y Ospina, J. (2022). La construcción de la experiencia placentera y los límites de lo humano. Un análisis estructural de ‘El retrato de Dorian Gray’ de Oscar Wilde (15). *A&H, Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*. 32- 52.

Dorian y Henry no entran en ninguna de las dos sociedades -vulgar y aristocrática-, puesto que repudian el exceso de ambas. Ellos quieren fundar un nuevo hedonismo que consista en la sofisticación de la animalidad, no solo en lo concerniente a los placeres del cuerpo sino también del alma, -con el lenguaje, vemos cómo Henry sofisticaba los temas vulgares por medio de la retórica-. A diferencia de la moral renacentista, que tiene una preferencia por lo ideal y la belleza de la inexperiencia, ellos buscan un deleite a través de las sensaciones: “busque sin cesar sensaciones nuevas. No tema usted nada (...) Un nuevo hedonismo: eso es lo que ha menester nuestro siglo” (Wilde, 1890, p. 47), “un nuevo modelo de vida, que tuviese su filosofía sistemática y sus principios metódicos, a fin de encontrar en la espiritualización de los sentidos su más alta realización” (Wilde, 1890, p. 198).

Partiendo de una visión neoplatónica y la relación con la idea de lo bello, ya no intentaban acercarse a esto abstracto a través de la contemplación de la naturaleza, más bien obtienen el placer a través de las sensaciones. Dorian buscaba la sublimación de los placeres, pero sin despojarlos de su componente sensible y animal, ya que comprendía que “la verdadera naturaleza de los sentidos nunca ha sido comprendida y que, si permanecen salvajes y en estado de animalidad es simplemente porque el mundo ha tratado de someterlos por hambre o matarlos por el dolor, en vez de intentar hacer de ellos elementos de una nueva espiritualidad, cuya característica dominante sería un instinto sutil de la belleza” (Wilde, 1890, p. 198).

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede observar en dónde están ubicados Dorian y Henry respecto a la moral. Ellos se ubican en el lado negativo de la oposición, una que abraza la inmoralidad de lo decadente en tanto abogan por una vida vivida.

Inexperiencia / Experiencia

Puro / Corrupto

Negación de pasiones / Alimentar las pasiones

Quiétude / Movimiento

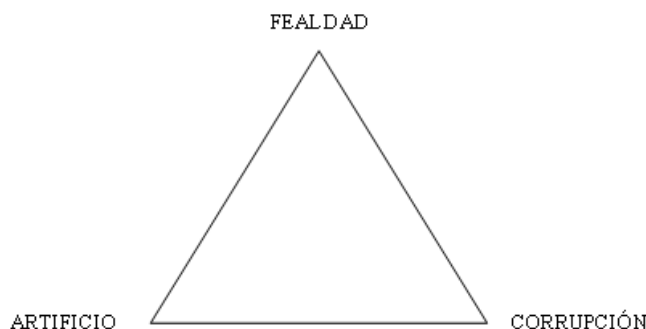
Verdadero / Artificial

Bello / Degenerado

Zarate, L., Clavijo J. y Ospina, J. (2022). La construcción de la experiencia placentera y los límites de lo humano. Un análisis estructural de ‘El retrato de Dorian Gray’ de Oscar Wilde (15). *A&H, Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*. 32- 52.

Su anti-tríada y, por tanto, los pilares de la virtud humana en el hedonismo serán la fealdad, el artificio y la corrupción moral, en lugar de la belleza, la verdad y la bondad.

Esquema 3. La anti-tríada. Con el análisis, evidenciamos una posición antitética con aquella moral renacentista: en lugar de lo bello, lo bueno y lo verdadero, tenemos lo feo, lo corrupto y lo artificial. Fuente:



Fuente: Elaboración propia.

Su arte se convierte en un culto de sí a través de las sensaciones, el artificio y de la experiencia. Todos ellos como parte del perfeccionamiento que requiere de una vigilancia de sí a través de los signos de la corrupción, así mismo la búsqueda de sensaciones en lo artificioso y pomposo de la vida en sociedad. La experiencia ocupa un lugar central en este nuevo hedonismo, se instaura una idea de que “el cuerpo y la mente humanas y todas sus capacidades están allí para ser usadas, ya sea como instrumentos de aplicación inmediata o como recursos de un desarrollo de largo alcance. El cuerpo y el alma están para ser explotados con el máximo beneficio, aunque no en dinero, sino en experiencia, intensidad, sentimiento vital, acción, creatividad” (Berman, 1982, p. 41).

Esta nueva economía del autodesarrollo busca la experiencia placentera como fin inmediato, pero además saca provecho del sufrimiento inherente a la vida humana, “puede transformar hasta la pérdida humana más conmovedora en una fuente de crecimiento y ganancia psíquica” (Berman, 1982, p. 41). No tiene un fin particular, su objeto es el proceso mismo, la experiencia por la experiencia. En la medida que el arte para el siglo XIX pretendía convertirse en un campo autónomo, un arte inspirado en el individuo por y para el individuo -la estética de sí- iba en la misma dirección: el arte por el arte.

SOCIEDAD

Dorian acerca dos mundos desde dos niveles para configurar el nuevo equilibrio en la definición de lo humano. En el primero, sobre la ciudad, la clase vulgar y la aristócrata: los aristócratas tenían un excesivo refinamiento, tenían tanto de humanidad que no eran humanos; por otro lado, la gente vulgar era demasiado salvaje, es decir, eran demasiado animales.

Salvajes / Refinados

Animales / Humanos

Incivilizado / Civilizado

Pasivos / Activos

Necesidad para actuar / Placer de actuar

En el segundo, dentro de la misma aristocracia, entre al artista y el dandi: el artista, siendo Basil, un defecto de experiencia, y el dandi, siendo él mismo. Al inicio están las oposiciones exteriores, materializadas en Basil y Henry. Hacia el final del relato se acercan, es decir, él termina introyectando a Basil en forma de consciencia moral: ya no solo será lidiar con otro afuera que me vigila y me juzga, sino con una parte de sí mismo que corroe la consciencia y que se opone a otra parte de mí.

Pensamiento / Sensaciones

No curiosidad / Curiosidad

No experiencia / Experiencia

Quietud / Movimiento

En el tercer movimiento queda en la mitad de ambos: la única forma de lidiar con la tensión entre la moralidad del artista y su vida de excesos es morir al reconciliar su alma y su cuerpo. Es allí donde muere y queda bloqueado en una altura intermedia “¿A dónde podría ir? No podía subir, no podía bajar, no podía ir en ninguna dirección’. En este lugar queda transformado en piedra, es decir paralizado, reducido a su ‘naturaleza terrestre’” (Lévi-Strauss, 1972, p. 45).

CONCLUSIÓN

En este artículo elegimos la literatura como medio para entender el pensamiento moderno: historias, bricolajes, que fueron contruidos (in) conscientemente para resolver los problemas de estar en el umbral de dos mundos. Así, lejos de entender la estructura como un sistema estático, vemos la manera en que los elementos nuevos (fruto de transformaciones históricas) se incorporan en una estructura de pensamiento que tiene como fin estar reordenando constantemente el mundo. El mito busca resolver una contradicción, no al hacer 'encajar el elemento' en la estructura, sino que, al encarnar las contradicciones, temores y excesos, plantea la necesidad de una nueva ética que enseñe a experimentar el nuevo mundo (en este caso, el mundo moderno). Convoca, entonces, una modificación estructural.

En el análisis estructural de la obra de Wilde se expuso aquella contradicción relacionada con el placer y la mesura, implicando una redefinición de humanidad. Dorian es viejo y joven, bello y feo, vive en la clase alta y en la bajeza del mundo, está en un estado de naturaleza y refleja las huellas corruptibles de la cultura, tiene una consciencia que lo aconseja a la quietud y un imperativo hacia la acción, y, finalmente, está en el umbral entre el cuerpo y el alma.

Él es una excepción a la norma porque, por un lado, muestra la apertura a la posibilidad de probarlo todo y ser todo (moverse en ambas categorías), y, por otro lado, se vuelve el caso a través del cual se evidencian los límites del exceso, la pérdida de humanidad. Así, la resolución del mito consiste en la sofisticación de la animalidad a través del refinamiento y control de las pasiones; es decir que supone una mediación entre ambos mundos para darle cabida a un nuevo sujeto: el hombre moderno.

La novela funda al sujeto de esta nueva era, que no puede ser el aristócrata ni la plebe, pues los aristócratas son excesivamente refinados (tienen tanta humanidad que no son humanos) y la gente vulgar es demasiado salvaje (hay demasiada animalidad). Es el hombre moderno el prospecto de sujeto moderno capaz de sofisticar sus instintos; en él se consolida la nueva forma de entender lo humano, una nueva máquina antropológica.

REFERENCIAS

- Agamben, George (2006) *Lo abierto. El hombre y el animal*. Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
- Baudelaire (1860) *El pintor de la vida moderna*. Recuperado de: <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Charles-Baudelaire-El-pintor-de-la-vida-moderna.pdf>
- Beck, Ulrich (1986) *La Sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Paidós. Barcelona.
- Berman, Marshall (1982) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo veintiuno Editores. México.
- Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI editores.
- Foucault, Michel (1983) *El Gobierno de sí y de los otros*. Fondo de cultura económica.
- Foucault, Michel (1991) [2013] *La inquietud por la verdad*. Siglo XXI Editores. Argentina.
- Freud, Sigmund (1930) *El malestar de la cultura*. Traducción Luis López-Ballesteros y de Torres. Editorial Biblioteca.
- Hume, David (1757) *Sobre la norma del gusto*. Ediciones Península. Barcelona 1989.
- Lévi-Strauss, Claude (1958) *Antropología estructural*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina.
- Lévi-Strauss, Claude (1962) *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- Lévi-Strauss, Claude (1972) *La gesta de Asdiwal*, en *Estructuralismo, mito y totemismo* (traducción de María Elisa Latorre y Cristina Iglesia), Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Lévi-Strauss, Claude (1972). *Estructuralismo, mito y totemismo*. Buenos Aires, Editorial. Nueva Visión.
- Stoichita, Victor (2005) *Ver y no ver: La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Traducción Anna María Coderch. Ediciones Siruela.
- Vilar, Gerard. "El decadentismo como doctrina estética". *Annals d'arquitectura*, 1987, núm. 4.
- Wilde, Oscar (1890) *El retrato de Dorian Gray*. Editorial Comcosur. 2013.
- Zarate, L., Clavijo J. y Ospina, J. (2022). La construcción de la experiencia placentera y los límites de lo humano. Un análisis estructural de 'El retrato de Dorian Gray' de Oscar Wilde (15). *A&H, Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*. 32- 52.