

Retrato dual

La conciencia histórico-social
en la novela victoriana

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

L. T. Catullo MacIntyre



Sello Editorial
Universidad Nacional
Abierta y a Distancia

RETRATO DUAL

LA CONCIENCIA HISTÓRICO-SOCIAL EN LA NOVELA VICTORIANA

Autor:

Luca Tommaso Catullo MacIntyre

UNIVERSIDAD NACIONAL ABIERTA Y A DISTANCIA – UNAD

Jaime Alberto Leal Afanador

Rector

Constanza Abadía García

Vicerrectora académica y de investigación

Leonardo Yunda Perlaza

Vicerrector de relaciones intersistémicas e internacionales

Leonardo Emeleth Sánchez Torres

Vicerrector de desarrollo regional y proyección comunitaria

Édgar Guillermo Rodríguez Díaz

Vicerrector de servicios a aspirantes, estudiantes y egresados

Julialba Ángel Osorio

Vicerrectora de inclusión social para el desarrollo regional y la proyección comunitaria

Leonardo Emeleth Sánchez Torres

Vicerrector de relaciones internacionales

Myriam Leonor Torres

Decana Escuela de Ciencias de la Salud

Clara Esperanza Pedraza Goyeneche

Decana Escuela de Ciencias de la Educación

Alba Luz Serrano Rubiano

Decana Escuela de Ciencias Jurídicas y Políticas

Martha Viviana Vargas Galindo

Decana Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Claudio Camilo González Clavijo

Decano Escuela de Ciencias Básicas, Tecnología e Ingeniería

Jordano Salamanca Bastidas

Decano Escuela de Ciencias Agrícolas, Pecuarias y del Medio Ambiente

Sandra Rocío Mondragón

Decana Escuela de Ciencias Administrativas, Contables, Económicas y de Negocios

RETRATO DUAL. LA CONCIENCIA HISTÓRICO-SOCIAL EN LA NOVELA VICTORIANA

Autor:

Luca Tommaso Catullo MacIntyre

823.8

Catullo MacIntyre, Luca Tommaso

C 369

Retrato dual: la conciencia histórico-social en la novela victoriana/ Luca Tommaso Catullo MacIntyre -- [1.a. ed.]. Bogotá: Sello Editorial UNAD /2023.

ISBN: 978-958-651-938-0

e-ISBN: 978-958-651-939-7

1. Sexualidad en la edad victoriana 2. La ciencia en la novela 3. La feminidad de la mujer victoriana 4. Literatura fantástica a finales del siglo XVIII. 5. Identidad y sexualidad en la literatura I. Catullo MacIntyre, Luca Tommaso

ISBN: 978-958-651-938-0

e-ISBN: 978-958-651-939-7

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

©Editorial

Sello Editorial UNAD

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Calle 14 sur No. 14-23

Bogotá, D.C.

Agosto de 2023.

Corrección de textos: Johana P. Mariño Q.

Diagramación: France Andrea Laverde

Edición integral: Hipertexto - Netizen

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons - Atribución – No comercial – Sin Derivar 4.0 internacional.

https://co.creativecommons.org/?page_id=13.



Contenido

Reseña del autor	6
Liminar	7
Introducción	9
Capítulo I	27
La sexualidad en la edad victoriana	27
1.1 Las leyes de enfermedades contagiosas	30
1.2 Los asesinatos de Whitechapel	33
1.3 La feminidad de la mujer victoriana	38
1.4 Leyes represivas, pasiones enfermizas	42
1.5 El movimiento sufragista - antecedentes históricos	45
1.6 Una habitación propia	48
Capítulo II	55
<i>El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde</i>	55
2.1 La ciencia en la novela	58
2.2 Represión	60
2.3 Religión	61
2.4 Violencia	62
2.5 El bien contra el mal	64
2.6 Mujeres y feminidad	66
2.7 Arrepentimiento	67
Capítulo III	71
Ética, estética, hedonismo e iconodulía en <i>El retrato de Dorian Gray</i> , de Oscar Wilde	71
3.1 Ética y estética: entre dos maestros	73
3.2 El trasfondo de los personajes	80
3.3 El cuadro como reflejo del subconsciente	87
3.4 El trágico desenlace: el narcisismo y el doble	91

Capítulo IV	97
<i>Orlando</i> : la estética andrógina de Virginia Woolf	97
4.1. Catarsis y transformación	102
4.2 La relación con la tierra y el entorno	112
4.3 Inmortalidad y arte	115
Capítulo V	121
Dualidades y paralelismos entre las novelas	121
5.1 La relación artistas-personajes	121
5.2 Identidad y sexualidad	123
5.3 El mito de la transgresión: inmortalidad y hedonismo	126
Conclusiones	131
Bibliografía	133
Filmografía	142

Reseña del autor



Luca Tommaso Catullo MacIntyre

Escritor ítalo-escocés Doctor en Filosofía y Humanidades (PhD.) de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Docente-investigador de la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH) de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD. Docente de Posgrado de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

Orcid: 0000-0001-6035-5194.

Google Scholar:

https://scholar.google.com/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Luca+Tommaso+Catullo+MacIntyre&oq=

Liminar

En su recorrido por tres novelas emblemáticas de la época victoriana extendida, el siguiente volumen saca a la luz la expresión desnuda de una experiencia histórica que está en el centro del desarrollo de la modernidad: el ascenso del Imperio británico en su dimensión política, social y económica, pero también y sobre todo en su dimensión ética y estética, por medio de una exégesis literaria que desentraña la batalla perenne entre el bien y el mal como fuerza motriz de la historia y de la cultura, en el sentido más extenso de sendas categorías. Esta batalla, entendida también como hecho histórico universal, se libra en el terreno de las transformaciones psicológicas que experimenta el yo literario, encarnado en el carácter de los personajes literarios y en el modo en que, cada uno de estos, se convierte en refracción de una forma particular de sentir el peso de la moral civilizatoria de Occidente, si vale decir así. De otra parte, los personajes en cada una de estas obras experimentan un tránsito de su corporeidad y de su deseo hacia una sensibilidad que lucha por resguardar al propio ser de dicho peso civilizatorio y de paso configurar una visión propia del mundo, de la belleza, del amor e incluso del desamor.

Es así que el núcleo y el interés de la investigación que entrega el profesor Catullo MacIntyre comienza por formular el diagnóstico de la patología moral que subyace en la novelística victoriana, en los temas y tramas más característicos de dicho periodo, para desembocar en el análisis de la dimensión semántica de las palabras y la función comunicativa de las imágenes, como vehículo para el razonamiento filosófico, en términos de ética y estética como ya se mencionó, pero también en función de una reconstrucción exegética del conocimiento del ser humano, de su psiquis, de su sexualidad, de los límites de su libertad individual.

Contemplados el bien y el mal como categorías abstractas del orden racional o moral, y apelando de paso a la misma vivencia subjetiva que se instala en el ámbito del existencialismo como movimiento filosófico y literario, el estudio apela de manera pertinente y oportuna a herramientas que desde una perspectiva interdisciplinar involucran claves de carácter semiológico, antropológico, psicológico y psicoanalítico, integrando de manera ágil y armoniosa el estilo y el método de la crítica literaria. Pero más allá de eso, la incorporación al análisis filosófico-literario del principio nihilista de “Dios ha muerto” de Friedrich Nietzsche, constituye un acierto en tanto evidencia metafóricamente la ruptura de los cimientos del conocimiento y de la moral de la sociedad occidental: se trata de la muerte de los valores que hasta ese momento le otorgaban un sentido la experiencia humana. Pero esta muerte no ha de entenderse como una forma de irreligiosidad o ateísmo, en el sentido estricto, sino más bien como

la emergencia, tras la muerte de Dios, del artista humano como ser creador, o *alter deus*, que viene a ocupar el espacio que dejó vacante aquel Dios desaparecido. Con esta imagen significativa de la muerte de Dios, se restaura la comprensión tradicional de la cultura como confirmación de la posición de superioridad del ser humano, superioridad de la cual se hacen eco nítido las tres novelas objeto de estudio. También en ese marco, el estudio explora la emergencia del fenómeno de la dualidad y dualismo en el personaje literario, que se explica y adquiere sentido en relación con el contexto histórico, social y político de la sociedad inglesa durante el periodo en cuestión. Las conexiones entre transformación psicológica, dualidad y carácter del personaje literario, entendido en sentido genérico o bien como yo literario, serán determinantes, pues nos remiten a las concepciones de los autores en torno a la personalidad dualista como reelaboración o como metáfora de la existencia humana y de la vida en su transformación material.

Finalmente cabe subrayar con respecto al trabajo que se presenta a continuación, que la figura del doble es la interpretación literaria más atinada de la esencia antagónica del ser humano en su universo sensible, de su ser conflictivo hacia fuera y hacia dentro. La conciencia, esa capacidad que tiene el hombre de enjuiciarse a sí mismo, y de organizar la experiencia de la realidad desde su propia subjetividad, se encuentra en el origen de la aparición del doble en las pesadillas de los espíritus atormentados y en las creaciones literarias que de estos se ensayan. En ese escenario el doble se enfrenta con el remanente de su otro yo, y de ese enfrentamiento se alimenta el ciclo interminable de la vida.

Juan Carlos Herrera Ruiz
Doctor en Literatura

Introducción

Desde el surgimiento de la literatura fantástica a finales del siglo XVIII, con las obras “El castillo de Otranto”, escrita por Horace Walpole en 1764, y “El diablo enamorado”, escrita por Jacques Cazotte en 1772, consideradas como las primeras novelas fantásticas, el tema del doble ha suscitado el interés de muchos escritores, dando lugar a una serie de relatos con personajes y figuras, que desde la dimensión simbólica de la creación literaria de lo que se entiende por literatura fantástica. Se entiende por literatura fantástica aquellas obras en las que irrumpe lo inesperado, lo sobrenatural, lo extraño, aquello que resulta contradictorio para con la realidad del receptor y que es resultado de un pensamiento que trasciende las normas de lo dicho. Sus temas denotan o implican transgresiones que incluyen el narcisismo, el homoerotismo y estados anímicos como la alucinación, el sueño, la locura, el ámbito sexual (Ballesteros, 1998).

Según Todorov (1980) «lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer»; de acuerdo con estas palabras, la visión y definición de lo fantástico exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje.



Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres Todorov (1980).

En el mismo contexto de literatura fantástica, Ballesteros (1998) señala que el tema del vampiro y el doble aparece conjuntamente en la literatura inglesa hacia 1840 y se desarrollan paralelamente, a veces cruzándose. Basándose en Ziolkowski (1977), Ballesteros afirma que hasta 1835, la amenaza sobrenatural provenía de afuera; de ahí en adelante proviene de adentro; el doble del retrato o del espejo no es algo externo y ajeno, sino un aspecto reprimido de la propia personalidad (Ballesteros, 1998).

Siempre según Ballesteros, es Rosemary Jackson la que atribuye este cambio de enfoque a una reacción ante la mecanización del espíritu humano como resultado del desarrollo del capitalismo y su consecuente alienación y anonimato, y al deseo de una otredad que no estuviera sujeta al materialismo y al afán homogeneizante de la sociedad burguesa, concluyendo que la literatura fantástica en sí se convierte en el doble del canon realista, al que complementa, mina y erosiona (Ballesteros, 1998).

El castillo de Otranto (1764), de Horace Walpole (1717-1797), es considerada la primera novela “fantástica”. El autor declaró haber creado la historia a través de un sueño. En cambio, parece que la sacó de un manuscrito italiano, de Napoli, del año 1529. La acción tiene lugar en la Italia medieval y narra la historia del tirano Manfred, cuya estirpe arrastra una maldición desde que su abuelo usurpara el poder del castillo a sus legítimos poseedores. Manfred trata de perpetuar su herencia casando a su débil hijo Conrad con la princesa Isabella, pero poco antes de la boda ocurre ese “algo” inexplicable, un accidente fatal de origen supuestamente mágico que frustra sus planes. A partir de este suceso, se desencadenan una serie de misteriosos fenómenos sobrenaturales que tendrán como escenario el siniestro castillo, protagonista y eje alrededor del cual se enfoca todo el relato. La lúgubre atmósfera es completada por descripciones de puertas chirriantes, pasadizos oscuros y criptas secretas. También cuando Isabel se esconde en el bosque, Walpole nos presenta cavernas oscuras como parte de lo terrorífico.

Publicada en 1772, “*El diablo enamorado*” de Jacques Cazotte (1719-1792), es la segunda novela de este género que narra una historia de seducción, en donde el diablo, bajo la apariencia de la hermosa Biondetta, busca conquistar el corazón de Álvaro, un noble caballero español interesado en satisfacer sus pasiones a través del juego, las mujeres y el placer de la aventura.

“*Los misterios de Udolfo*” (1794), escrito por Ann Radcliffe (1764-1823), se desarrolla en el siglo XVI en Francia e Italia. Emily, como todas las heroínas de Radcliffe, se enfrenta a las adversidades y desastres provocados por Montoni con la fuerza de la racionalidad, después de haber sucumbido momentáneamente a la superstición. La persecución

del malvado Montoni tiene lugar en el castillo de Udolfo, donde acontecen múltiples fenómenos sobrenaturales que incluyen a vagas figuras extrañas, un fantasma y sepulcrales voces misteriosas. “*Los misterios de Udolfo*”, junto con “*El italiano*”, son las novelas más significativas de Ann Radcliffe, piezas claves de la novela gótica y romántica. Importante mencionar los cuentos de los hermanos Jacob (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859), como *Cenicienta*, *Hansely Gretel*, *Caperucita Roja*, *La Bella Durmiente* y *Blancanieves y los siete enanos*, todos publicados en 1812 y considerados una joya de la lingüística y filología alemana. En Estados Unidos se publica “La caída de la casa de Usher” (1839), del escritor norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849).

“*El fantasma de Canterville*” (1887), una de las obras literarias más representativas de Oscar Wilde, fue célebre en su día por su tono irónico y satírico, se centra en la burla de la burguesía estadounidense. Recordemos que el escritor irlandés viajó a Estados Unidos en 1882. Tema principal es el pragmatismo norteamericano - que denota cierta falta de sentimientos, emociones y respeto por la historia - donde Wilde quiere señalar que, a ellos, lo que más les importa es el dinero. Protagonista de la historia es sir Simon, un fantasma que habita el lugar desde hace siglos y hace de todo para echar a los nuevos inquilinos; la familia norteamericana Otis. Parte de la burla del escritor, consiste en que finalmente, son ellos quienes le hacen la vida imposible al fantasma. Simon había asesinado a su esposa delante de la chimenea de la sala principal. La mancha de sangre que aparece en el mismo lugar del suceso no asusta al señor Otis, quien la manda a limpiar. Cuando esta reaparece, él no se molesta ni se preocupa. Todo lo que el fantasma hace para fastidiarlos o llamar la atención, es puntualmente echado atrás por los Otis con indiferencia. Solo cuando aparece la joven y atractiva Virginia, hija de los Otis, sir Simon logra encontrar consuelo en ella, quien lo ayuda a descansar en paz, rezándole, para que su alma descanse. Mientras Virginia, lo acompaña en su último viaje hacia una negra caverna, en la descripción del paisaje se nota que su entrada está flanqueada por grabados espeluznantes de animales con colas de lagarto. Acompañada por un viento helado, ella se sumerge en la oscuridad, en el reino de la muerte y de lo inexplicable. Estos elementos tradicionalmente tétricos son transformados por Wilde en ridículos, para mofarse de ellos o simplemente para desvalorizarlos, quitándoles poder. Es una parodia desarrollada en la versión ridiculizada o cómica de un género serio para revertirlo en algo inofensivo y controlable. Por eso el fantasma de Wilde no asusta: perdió su poder esencial porque es la versión desmitificada de un fantasma tradicional. En este caso, según Todorov (1980), «el héroe es inferior al lector; es el género de la ironía» (p. 21). En este trabajo, Wilde consiguió mezclar el tono humorístico, clásico de las comedias tradicionales, con sagaces observaciones psicológicas, especialmente en las descripciones de personajes y paisajes. El resultado final, debido a que su sátira se enfoca en la imitación

grotesca de los elementos característicos de la novela gótica, género literario que fue muy popular en Inglaterra durante el siglo XIX.

El siglo XIX fue, sin duda, el periodo de mayor bonanza económica del Reino Unido, periodo de progreso, aventura y descubrimiento. Época en la que surgen algunos de los escritores más famosos en lengua inglesa, tales como Lewis Carroll, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, sir Arthur Conan Doyle, Alfred Lord Tennyson, George Eliot, Mary Elizabeth Braddon o la autora de *Frankenstein*, Mary Woolstonecraft Goodwin, mejor conocida como Mary Shelley.

El progreso tecnológico más acelerado, lo que llamamos Primera Revolución Industrial, podría situarse a finales del siglo XVIII, mientras que, su conclusión, se podría situar a mediados del siglo XIX, con un periodo de transición ubicado entre 1840 y 1870. De hecho, en tan solo 100 años Gran Bretaña pasó de ser una sociedad rural a una potencia mundial absolutamente industrializada, debido a una Segunda Gran Revolución Industrial (1880-1914) y un sistema de ferrocarril que comunicaba todo el país. También surge el movimiento obrero, al pasar un gran porcentaje de la población de la vida rural al trabajo de las fábricas. Un movimiento que produjo profundos cambios políticos y sociales que transformaron la rígida sociedad de la época.

El filósofo, historiador, ensayista y traductor escocés Thomas Carlyle (1795-1881), cambió las dificultades de su vida, en la que experimentó una crisis de fe en la Iglesia cristiana (era calvinista de nacimiento), abrazando una visión deísta. Tras un matrimonio tempestuoso, canalizó su frustración, tanto personal que espiritual, hacia la escritura de una serie de obras de tono áspero y, a menudo, argumentativo. Amigo de Ralph Waldo Emerson, Carlyle fue un portavoz importante para una generación victoriana insatisfecha. Su ensayo, "Signs of the Times", publicado por primera vez en *Edinburgh Review* en 1829, examina una "era mecánica" del siglo XIX que alteró fundamentalmente el papel del hombre en su sociedad "moderna". Su inconformidad manifiesta se hace evidente en este pasaje:

Si se nos pidiera caracterizar esta nuestra época mediante un solo epíteto, nos sentiríamos tentados a llamarla no una época heroica, devocional, filosófica o moral, sino, por encima de todas ellas, la Edad mecánica. Es la era de la maquinaria, en todo el sentido interno y externo de la palabra, la era que, con todo su poder indiviso, propicia, enseña y practica el gran arte de adaptar los medios a los fines. Hoy en día, nada se hace directamente o a mano, ya que todo se crea mediante fórmulas y estrategias calculadas. (Carlyle, 1829)

Coatsworth habla de cuatro procesos de globalización y sostiene que el muy debatido asunto sobre cuánto pudo contribuir la esclavitud, si fue que algo contribuyó, a la Revolución Industrial en la Gran Bretaña o los Estados Unidos, actualmente se ha desplazado de nuevo hacia el punto de vista que en el pasado asignaba a la esclavitud, y a las ganancias que propició, un rol significativo y positivo. Si esto es verdad, entonces la distancia entre los ganadores y los perdedores en el segundo ciclo de globalización (1680-1791), es tanto temporal como geográfica. La Revolución Industrial jamás llegó a la mayor parte de las zonas donde existieron las antiguas plantaciones de esclavos en las Américas (Coatsworth, 2001). Es innegable que la globalización de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (1880-1929), transformó a economías enteras en periodos de tiempo relativamente breves. La velocidad y la extensión del proceso en mucho excedieron el ritmo y la profundidad de la globalización más reciente.

En contraste con el progreso tecnológico que experimentó la sociedad británica durante el siglo XIX, la época victoriana se caracterizó por un puritanismo exagerado, una tremenda represión sexual y la infravaloración de la mujer, transformada en responsable de todos los males sociales. Moral que fue duramente criticada por algunos de sus contemporáneos, como los escritores Oscar Wilde¹ y Bernard Shaw, que reflejaron en sus obras la mediocridad y la estrechez de miradas de la sociedad victoriana. Las principales características del periodo victoriano son representadas por el despertar de una conciencia social nueva, en la cual las clases medias se hacen más exigentes que en la época romántica. Carlyle (1829) afirma:

Observemos cómo el genio mecánico de nuestro tiempo se ha diseminado en otras provincias. No solo la maquinaria manipula ahora lo externo y lo físico, sino también lo interno y lo espiritual. Estas cosas que comentamos aquí a la ligera tienen sin embargo un significado profundo e indican un cambio poderoso en nuestra manera global de vivir, puesto que el mismo hábito no solo regula nuestros modos de acción, sino los de pensamiento y sentimiento. Los hombres se han mecanizado en intelecto y en corazón, así como en sus manos. Han perdido fe en el esfuerzo individual y en la fuerza natural de cualquier clase y no conservan esperanzas ni luchan por la perfección interna, sino por las combinaciones y disposiciones externas, instituciones, constituciones, para el mecanismo de un estilo o de otro.

1 En una carta de respuesta a las críticas recibidas por el editorial de la *St. James's Gazette*, del 25 de junio de 1890, Wilde escribe: 'Mrs. Grundy, that amusing old lady who represents the only form of humour that the middle classes of this country have been able to produce'. Citado en *The Picture of Dorian Gray* (New York: London, Norton Critical Edition, 2006), 361. La señora Grundy es un personaje del dramaturgo Thomas Morton en la obra *Speed the Plough*, de 1798, que representa todo lo puritano, mojigato y de doble moral.



El Imperio británico impone su hegemonía, la Revolución Industrial alcanza su máximo grado de desarrollo. Entre los años 1801 y 1911 Inglaterra llegó prácticamente a cuadruplicar su población, pasando de los 8,9 a los 36,1 millones de habitantes, y el Imperio Británico llegó a finales del siglo XIX a aglutinar prácticamente una quinta parte del territorio mundial, con una población aproximada de 500 millones (Graham, 1976).

La literatura se dirige a la sociedad. La controversia religiosa, el reformismo social, el debate político, la educación de las masas y el interés por el arte son temas tratados por la literatura desde una postura irónica (Carroll), una antihegemónica (Wilde), contra racional (Stevenson).

Con la llegada de la época victoriana asistimos al fin del espíritu estético romántico; es sin duda una reacción, una ruptura con el reciente pasado. Sin embargo, quedan rastros y no se puede negar que hay claras influencias de autores del calibre de John Keats, quien influye directamente en la poesía de Alfred Lord Tennyson. Los versos del poeta Lord George Gordon Byron, fueron seguramente motivo de gran inspiración para Oscar Wilde o las hermanas Charlotte y Emily Brontë, sin olvidar a otros como Percy Bysshe Shelley, Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth. A pesar de ello, la novela gótica, fantástica y sentimental propia del Romanticismo cede paso al compromiso social y al realismo detallista. Literatura y sociedad están fuertemente entrelazados; no es posible separar la personalidad del escritor de su entorno social.

Entre los principales rasgos de la sociedad victoriana emergen estrechos prejuicios y grandes planes imperiales, del punto de vista político. Intelectualmente hablando, sobresale la creencia en el progreso y negación del pecado original, aunque se adoptan posturas maniqueas. Finalmente, por lo que tiene que ver con la literatura, se nota cierta actitud románticamente escapista a la vez que didáctica y propagandística. Esta época literaria (1820-1900) se caracteriza por una interdependencia de condiciones sociales a veces opuestas y por la presencia de un público lector que comparte el diálogo cultural y las preocupaciones del momento.

El siglo XIX es el siglo de la novela en Inglaterra; se publicaron más de 40 000 títulos originales y muchos de los novelistas son mujeres. La sociedad inglesa del siglo XIX está marcada por las consecuencias de la Revolución Industrial: el paso de la sociedad agraria a la sociedad industrial produce la emigración del campo a la ciudad.

Cuando surge la novela en el siglo XVIII la clase media es el principal grupo de lectores, se trata por lo tanto de una novela de entretenimiento, en la que lo que interesa es lo actual, como influencia del periodismo, y la mujer de clase media es un cliente de esta clase de literatura. De ahí el auge de la mujer dentro de la novela, con caracteres sólidos e inteligentes, pero en el ámbito de lo privado, porque la novela tiene que ajustarse al código moral, ya que las mujeres no podían romper con este. La mujer debía ser pura, abnegada, moralmente superior al hombre. Las mujeres en la novela victoriana se caracterizan por ser moralmente impecables, espiritualmente estimulantes, inteligentes y una influencia positiva, todo ello puesto al servicio del hombre. Sin embargo, en novelas como *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o *El retrato de Dorian Gray*, su presencia y aporte son pasivos. Estas dos novelas se escriben durante la tercera etapa de la época victoriana (1870 - 1900), donde hay una significativa mejora de las condiciones sociales, como de los sueños de grandeza y seguridad. Para algunos ingleses es una edad de oro incomparable en la historia de la humanidad, para otros es una época de nostalgia. Aquí se produce un cambio radical en la orientación literaria de un periodo consciente de su grandeza política y socioeconómica y a la par insensible a las nuevas realidades sociales.

Las novelas consideradas y puestas bajo la lupa para desarrollar en esta disertación son: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde y *Orlando* (1928), de Virginia Woolf. Las primeras dos, del periodo victoriano, se adaptan perfectamente a las tres tipologías ilustradas por Duch (2005) en su artículo “Antropología de la interacción entre mitos y logos a propósito de la fenomenología del acontecimiento religioso en el hombre contemporáneo” y cuyo argumento será fundamental para el análisis que intento en mi disertación, por cuanto me permite la aproximación al asunto de la dualidad, el paralelismo y la transformación ambigua de los personajes de la obras relacionadas anteriormente. En el primer tipo, el hombre es considerado bueno, siguiendo el pensamiento de Rousseau cuando concluye que este presenta una bondad innata, y que, como ser en sí, nunca buscará el beneficio propio y jamás ejecutará actos de maldad, ya que su naturaleza no le permite ser corrupto. En el segundo tipo el hombre es malo, citando al doctor Duch (2005):

En cambio, la visión protestante es plenamente agustiniana por que, sin duda alguna, sobre todo Calvino y en menor medida Lutero fueron los grandes intérpretes de San Agustín, hecho que involucra una postura que parte de la cuestión de la masa y la máquina, de considerar al hombre como un ser pervertido desde las mismas raíces. (p. 14)

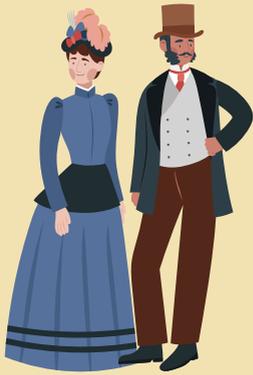
El francés Charles Baudelaire (1821-1867) comparte esta última visión viendo el lado negativo de la sociedad contemporánea; para él, el hombre no es bueno por naturaleza, en él no existen los actos altruistas, generosos ni solidarios. De esto se desprende que el mal es lo natural.

Hay, sin duda, una tercera tipología que reúne elementos de los dos primeros y, por ende, resulta ser ambigua. En los personajes literarios representados por la dicotomía Jekyll-Hyde, somos testigos de este paso, es decir, de la primera tipología (hombre bueno), a la segunda (hombre malo). Según Schopenhauer el mundo es dolor y sufrimiento y ni la vida ni la humanidad tienen sentido. Y si la vida y la humanidad no tienen sentido, hacer el bien tampoco lo tiene. Solo existe un principio ético válido para todo el mundo, uno y no más, dirá Schopenhauer: “neminem laede”, a nadie hiera. Más allá de eso, la ética no existe. Su bien conocido ateísmo lo llevó a la conclusión que, la mejor opción, para el ser humano, sería no haber nacido jamás.

La idea del brillante doctor Henry Jekyll era, inicialmente, demostrar la dualidad de la condición humana a través de una pócima. Posteriormente, cuando el científico no logra controlar la parte mala de su ser, la relación Jekyll-Hyde pasa a ser un dualismo que necesitará del sacrificio extremo del primero para llegar a su fin.

Las tres obras recién mencionadas presentan similitudes desde el punto de vista de la presencia de la religión, rasgo de la época victoriana, uso de la ciencia, asesinato, locura y arrepentimiento, típicos de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, la búsqueda de la eterna juventud y el permanecer de la belleza física, a través de una dualidad o trasgresión temporal en *El retrato de Dorian Gray* y la identidad sexual, en otra transgresión de un tiempo inexplicado, como en *Orlando*. Estrecha relación hay entre las obras de Robert Louis Stevenson y Oscar Wilde, ambas de la época victoriana.

En *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Stevenson relata la historia de un doctor que quiere demostrar a la comunidad científica la posibilidad de desdoblarse la personalidad humana, en la que conviven y se debaten los extremos de la pureza y de la maldad. Tras la negativa de esta (la comunidad académica) a apoyarle en el proceso, Henry Jekyll crea una pócima, para conseguir el desdoblamiento de su personalidad, pudiendo separar su mitad pura de la otra oscura y corrupta. Esta novela se ha convertido en una pieza muy fundamental y centrada en el concepto de la cultura occidental del conflicto interior del ser humano entre el bien y el mal. También ha sido considerada como una de las mejores descripciones del periodo victoriano por su perforante descripción de la dicotomía fundamental del siglo XIX: respetabilidad externa y lujuria interna, y por su tendencia a la hipocresía social.



Se han sugerido varias influencias para el interés de Stevenson sobre el estado moral que separa al pecador de su propia moral. Entre ellas se encuentran: la figura de William Brodie, aparente modelo de ciudadano del siglo XVIII, rector de una comunidad y concejal del Ayuntamiento. De día era un ejemplo de conducta cívica, pero de noche se convertía en jugador y ladrón y llegaba a cometer hurtos sin despertar las sospechas de nadie. Ni siquiera estaban enteradas sus dos amantes, con quienes tuvo cinco hijos.

Para el desarrollo de mi tesis, entre otros, me apoyaré en el artículo *Antropología de la interacción entre mitos y logos a propósito de la fenomenología del acontecimiento religioso en el hombre contemporáneo*, del Ph. D. Lluís Duch, particularmente cuando afirma que los textos jamás son independientes de los contextos. Y sugiere que «la Europa del último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX constituyó el hábitat peculiar donde el compositor se relacionó con la realidad de su entorno» (Duch, 2005, p. 13). Por ende, la novela victoriana, foco de este trabajo, es un espejo del contexto social de ese entonces que no es posible desligar del contenido de las obras literarias.

La hipótesis de mi disertación es entonces la de que hay una simetría entre la transformación sociocultural y la dualidad en el personaje literario y su entorno sociohistórico en el desarrollo de una consciencia de introspección psicológica de los personajes literarios de las dos novelas de este periodo finisecular que he elegido, *El retrato de Dorian Gray* y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.

A través del tiempo, la literatura ha permitido explorar relatos sobre otros tiempos, pueblos, costumbres, formas de pensar, sentir, conceptualizar y explicar eventos importantes que han dado forma al mundo actual. En esta propuesta investigativa, el texto literario es el objeto de estudio, a través del cual se pretende indagar acerca de las transformaciones socioculturales y la dualidad en el personaje literario dentro del contexto sociopolítico de la Inglaterra de finales del siglo XIX y comienzos del XX, utilizando en dicho análisis tres obras de la literatura inglesa. Es importante recordar que el país británico fue la nación en la que la Revolución Industrial se desarrolló en antes que, en cualquier otro país europeo, transformando la forma de vida de ese entonces, en la cual los grupos sociales se vieron influidos por dicha revolución de forma desigual.

El tema de la búsqueda y el descubrimiento de la identidad ambigua y cambiante de los personajes, a través de los personajes literarios, es el centro de este trabajo. Sin embargo, hay que considerar la influencia de la psicología y el psicoanálisis en el desarrollo de la identidad del personaje literario, en especial cuando relacionamos la novela victoriana con el comienzo del psicoanálisis freudiano y junguiano.

Una clave de aproximación conceptual para el desarrollo de esta sección, la entrega Friedrich Nietzsche en su connotada frase “Dios ha muerto”, que aparece en el aforismo 125 de la *Gaya ciencia* en 1882², justo en la última etapa de la época victoriana, donde el crecimiento científico estaba siendo considerable, evidenciando metafóricamente la ruptura de los cimientos del conocimiento y de la moral de la sociedad occidental: se trata de la muerte de los valores que hasta ese momento le otorgaban un sentido la experiencia humana. Pero esta muerte no ha de entenderse como una forma de irreligiosidad o ateísmo³, en el sentido estricto, sino más bien como la desnuda expresión de una experiencia, de un hecho histórico, de un sentimiento epocal que subyace en las tres novelas en cuestión frente al problema de cómo entender existencialmente tal “muerte”. Dicho problema se afronta desde la emergencia, tras la muerte de Dios, del artista humano como ser creador, o “alter deus”, que vuelve a ocupar el espacio que dejó vacante aquel Dios cristiano. Con esta imagen significativa de la muerte de Dios, entonces, Nietzsche restaura la comprensión tradicional de la cultura como confirmación de la posición de superioridad del ser humano, ese humano que sigue siendo el dios que se ha perdido a sí mismo (Nietzsche, 2012).

En “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, monografía de Herrero (2011) se hace hincapié en lo siguiente:

Por su relación con el enigma de la propia identidad, el mito del doble supera el campo de la ficción literaria y se inscribe también plenamente en el campo de la psicología, del psicoanálisis, la filosofía, etc. En efecto, para todo sujeto humano, la realidad más misteriosa es sin duda el enigma de su identidad y el enigma de la relación con el *otro*, con el cosmos y con el destino de la vida universal. (pp. 15-48)

2 Valga decir que la frase también se le atribuye a Hegel y a Dostoievski.

3 Aunque cabe señalar que, en otro aforismo, de *Filosofía general*, Nietzsche dijo: «el ateísmo es una consecuencia de la elevación del hombre», lo entenderíamos, más bien como una forma de capacidad de cuestionamiento de este nuevo ser humano. También hay que agregar que su fe hacia un dios todopoderoso vino menos tras la muerte de su padre en 1849, cuando él tenía solo 5 años. Más adelante, decidió no atender misa, provocando un fuerte estado de desesperación en su madre.

«En el camino nos contentamos a veces con la contemplación narcisista de nuestra propia imagen en alguna forma de “espejo” para sentirnos vivos», este pasaje se acopla plenamente al personaje de Dorian Gray, parte de la propuesta de esta investigación que busca profundizar y desvelar lo que Juan Herrero llama «de la duplicidad y la escisión, hacia la búsqueda de la unidad y de la armonía». *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *El retrato de Dorian Gray* y *Orlando*, son parte del análisis de la monografía de Herrero.

En el artículo de Greg Buzwell “Man is not truly one, but truly two: duality in Robert Louis Stevenson’s Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde”, Buzwell aísla unos temas tales como la homosexualidad y la dualidad⁴.

El bien y el mal han sido siempre los extremos en que se debate nuestra conciencia para obrar en sociedad. Pero más allá del plano consciente, el bien y el mal, el día y la noche, la luz y la sombra constituyen la dualidad esencial del alma humana y manifiestan el campo de batalla en el que esta se desenvuelve día a día; el alma del hombre es un péndulo que se balancea entre los extremos del bien y el mal. Demostrar la dualidad del ser humano es la ardua tarea que se propone el doctor Jekyll y el propósito expresado en el libro de Stevenson, traspasa las fronteras de la ficción para encarnarse en la cotidianidad de la vida real del lector.

La creencia ancestral que el ser humano posee una dualidad, reflejada en el bien y en el mal, que luchan permanentemente por tomar posesión del alma de ese hombre, se revela cuando el mal se adueña de ese humano será capaz de hacer las peores cosas, como en el caso de la novela de Stevenson, donde Jekyll pierde el control sobre Hyde.

En *Orlando* (1928), bastaría dejarnos engañar por el efecto de su conversión de hombre a mujer, a mitad de la novela, para caer en el pensamiento inocuo de que es sexista, cuando en realidad el fin de la obra es exponer las necesidades de una dama de la época isabelina, los tropiezos masculinos y femeninos de la sociedad victoriana y los obstáculos inherentes a las obsesiones del yo, en donde el lenguaje es determinante para la marcación de épocas. El personaje de Orlando atraviesa en la novela más de tres siglos. En el momento en que ya es mujer, el contexto político real de Inglaterra, por fuera de la obra, es el de las sufragistas.

Los géneros literarios que los críticos han utilizado para calificar la novela de 1928 de Virginia Woolf, incluyen: la alegoría religiosa, la fábula, la novela policíaca, literatura

4 ‘Man is not truly one, but truly two’: duality in Robert Louis Stevenson’s Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/duality-in-robert-louis-stevensons-strange-case-of-dr-jekyll-and-mr-hyde#sthash.mF6Mib66.dpuf>

de *doppelgänger*, cuentos diabólicos escoceses o la novela gótica. Se discute si es un relato de ciencia ficción, debido a que la transformación se produce por la alteración de las sales de la poción, entre otras cosas.

Por su parte, Stevenson nunca llega a decir cuáles son exactamente los placeres que Hyde obtiene en sus incursiones, limitándose a decir que se trata de algo de una naturaleza mala, lujuriosa y aborrecible para la moral religiosa victoriana. Sin embargo, varios científicos a finales del siglo XIX, desde la perspectiva del darwinismo social también empezaban a estudiar otras supuestas influencias “biológicas” en la moral humana incluyendo alcoholismo, drogadicción, homosexualidad, desordenes de personalidad múltiple y atavismos. La división interior de Jekyll ha sido vista por algunos críticos como análoga a cismas que existen en la sociedad británica. Las divisiones incluyen las divisiones sociales de la clase, las divisiones políticas entre Irlanda e Inglaterra, y las divisiones entre fuerzas religiosas y seculares.

Por otra parte, es importante anotar que casi nunca se ha destacado el parentesco entre el asunto central del relato de la novela y las posteriores doctrinas freudianas sobre el desdoblamiento del “yo”, sobrecargado de pulsiones sexuales y agresivas desbocadas. La asociación, para el conocedor del psicoanálisis, es casi inevitable. Así, deslumbra que la narración de Stevenson, en el plano de la ficción, se haya anticipado, a grandes rasgos, a la topología del psiquismo, que Freud consolidará como teoría dos décadas después.

Lo deslumbrante y desconcertante del relato de Stevenson, ya que la historia de estos dobles inquietantes constituye, a grandes rasgos - como anticipamos - un adelanto de lo que Freud presentó como modelo del psiquismo dos décadas después. Pero no es esta la única razón para leer y analizar la novela, también impresionan en gran medida, las descripciones de Londres, de su atmósfera sobrecargada, la confusión casi laberíntica por las callejas en que se esfuma Mr. Hyde cuando -a hurtadillas- penetra por la misteriosa puerta de la casona. En tal panorama se difuminan los contornos de los objetos habituales cuando la niebla se arrastra por los tenebrosos callejones y solamente las hieráticas farolas de gas ofrecen su pálida y macilenta luz. Tanto el Dr. Jekyll que Mr. Hyde reflejan esa eterna lucha del hombre entre el bien y el mal y la voluntad tan humana de querer ir más allá de sus límites para explorar diferentes posibilidades y de querer cambiar lo ineluctable: Dorian quiere evitar la vejez y la muerte y Jekyll quiere demostrar que el ser humano es dual. Ambos pagarán el precio más elevado por ello.

Dorian Gray es un hombre que busca la inmortalidad y para encontrarla, para no envejecer jamás y no perder esa belleza de la que tanto alardea, tiene que matar. En

una reflexión bastante profunda acerca del bien y del mal, Oscar Wilde nos enseña lo que puede ocurrir si llegamos a aspirar a ser Dios (Wilde, 2006). Hay un retrato, un cuadro que refleja el rostro de Dorian Gray que sufre cambios por momentos y que su rostro envejece lo que el apuesto joven no envejece nunca y ese rostro además sufre los cambios adecuados por los crímenes de Dorian para mantener la eterna juventud.

El retrato de Dorian Gray es considerado una de las últimas obras clásicas góticas de terror con una fuerte temática faustiana, además muestra un pintor con afecto íntimo y directo con el personaje principal. La novela causó controversia cuando fue publicada por primera vez en el *Lippincott's Magazine*, el 20 de junio de 1890; sin embargo, es considerada en la actualidad como uno de los clásicos modernos de la literatura occidental, en la cual se mezcla realidad y fantasía, a la manera propia de los cuentos moralistas como *El príncipe feliz* o *El ruiseñor y la rosa* que escribía Wilde por aquel entonces. Cuenta la obsesión de un hombre atractivo y exitoso por mantenerse siempre joven, después de que un amigo, el pintor Basil Hallward, le retratara soberbiamente en un lienzo. Su deseo se convierte en tragedia tras darse cuenta de que su petición ha sido en efecto escuchada, lanzándose así en una espiral de odio y vicio. Oscar Wilde supo retratar, con gran ojo crítico, tanto a la sociedad de su época (finales del siglo XIX, en plena época victoriana) como el tema de la vanidad, de la locura y la enajenación. Su talento como retratista y sus descripciones cautivaron a un gran público. Sin embargo, el carácter, en ocasiones, presumido, indolente y afectado de Dorian Gray se volvieron en contra del autor con ocasión de los juicios que se celebraron en Londres a propósito de su homosexualidad (entonces, un delito por el que se podía ir a la cárcel). Oscar Wilde se defendió admirablemente en el juicio, después de que fueran leídos en voz alta varios pasajes del libro en los que se podría entrever cierta conducta aduladora y delicada entre Dorian y el pintor Basil. El autor afirmó que no se podía juzgar en modo alguno a un hombre por lo que escribe.

Hoy en día, el mito de Dorian Gray está extendido en la cultura occidental como un sinónimo de vanidad y de deseo de imperturbabilidad. *El retrato de Dorian Gray* parte del argumento universal de la eterna juventud. No obstante, el verdadero tema central de la novela es el narcisismo, ya que el personaje principal posee una excesiva admiración por sí mismo, hasta el extremo de no desear otra cosa que conservarse tal y como aparecía en el cuadro para siempre. Un narcisismo que se vuelve idolatría o iconodulía⁵. La admiración del cuadro por parte de Dorian le da consciencia de su belleza, es más, le invita a ser osado y aspirar a algo más. Este asunto del cuadro me conecta nuevamente con el ya mencionado artículo de Duch (2005) sobre el tema de la relación entre idolatría e iconoclasia:

5 Según la etimología griega, la iconodulía es la veneración (dulía) de imágenes (iconos).

Necesitamos de las imágenes, que nos dictan la ocasión de pertenecer al mundo. Podemos decir, la imagen puede ser un ícono o puede ser un ídolo. La imagen se vuelve ídolo cuando su trayecto hermenéutico se concluye y por tanto se convierte en algo cerrado, por contraste, una imagen es ícono cuando es un trampolín, cuando representa lo que verdaderamente está diciendo remisión a, es decir, cuando remite a algo más. (p. 20)

En el caso del personaje literario de Dorian, es posible notar la idolatría que hay hacia este y su remisión hacia ese “algo más”, que puede traducirse como la búsqueda de la juventud eterna de su actor principal, a través de su belleza. En el mismo artículo se refuerza tal concepto:

Justamente a causa de nuestra radical finitud, es decir, a que somos seres deficientes, debemos sufrir, y aquí la función de las representaciones, las representaciones son artefactos para llenar vacíos que tenemos a nuestro alrededor, estos huecos vacíos los velamos con representaciones y de alguna manera hacen presente lo ausente, lo invisible. (Duch, 2005, p. 21)

Ese “ausente” es aquí representado por una belleza carnal efímera, que es posible mantener presente por medio del retrato de Dorian. Es un desafío a los “dioses” que implica una transgresión temporal y una dualidad entre simbolizante y simbolizado – inaccesible para la mayoría - a través del uso de un artefacto (el cuadro pintado por Basil Hallward). De este modo, la esperanza y el deseo de la eterna juventud, hace sí que lo imposible se convierta en posible. Asimismo, en esta obra literaria, se tratan otros aspectos como la decadencia tanto de la sociedad (bajo el reinado de Victoria I) como del personaje de Dorian Gray y la corrupción de su alma. Asimismo, aparecen retratadas la vanidad, la arrogancia y la moral perversa y torcida de la sociedad de la época. La cuestión del deseo es importante en él, porque, volviendo a citar a Duch (2005), cuando afirma que “lo simbólico y lo mítico son motores importantes del deseo; el ser humano es un ser deseando” (p. 22).

Por último, en el tercer Capítulo de mi disertación me ocuparé de *Orlando*, obra modernista de Virginia Woolf. En esta novela se tratan temas considerados tabúes en su época tales como la homosexualidad, la sexualidad femenina, además del rol de la mujer dentro de una sociedad y como creadora literaria. Todos estos temas se presentan contextualizados en distintos periodos históricos: desde el periodo isabelino, pasando por el periodo victoriano, hasta llegar a la época moderna en los albores del siglo XX. El tema principal es la identidad sexual del protagonista, quien cruza un “tiempo sin tiempo”, transformando su sexo y sexualidad a lo largo del recorrido de su alma. Es un claro rechazo a la estructura de las novelas victorianas,

en las cuales dominan los personajes masculinos y escasean los femeninos. Orlando nace hombre para luego, con el pasar de los siglos – desde 1600, últimos años de la reina Isabel I, hasta el siglo XX - transformarse en mujer y sobre todo en escritora. De todo esto se hablará más en detalle en el Capítulo 4, dedicado a la estética feminista de Virginia Woolf.

Pese a que la autora presenta la obra como una biografía, en realidad se trata de una parodia de este género literario, y de manera especial de la tradición que ya existía en el Reino Unido en este tipo de género en el periodo victoriano, en el que predominaban los autores y en el que los personajes históricos objeto de dichas obras eran los hombres. Con lo que esta obra aporta una visión especialmente crítica del rol asignado a la mujer, ya no solo dentro de las sociedades machistas imperantes durante los casi cuatro siglos por los que transcurre la obra, sino dentro del mundo literario, un sector prácticamente reservado solo para hombres. La relación entre la vida de la escritora Virginia Woolf y su personaje Orlando, será también afrontada dentro de esta investigación. En estas novelas hay la presencia de lo que en inglés se llama “stream of consciousness”, o “flujo de consciencia. En las tres se evidencia una poderosa introspección del yo.

El hombre es el campo de batalla en el que se enfrentan y combaten las fuerzas del bien y las del mal y esa dualidad encarna el conflicto fundamental del ser humano, como individuo y como especie. Dualidad que condiciona el quehacer de su ser y el modo en que este lo juzga o interpreta; afectando no al mundo físico, natural, material, externo, sino al mundo con los seres humanos, en lo humano mismo. Es causa y efecto de ese conflicto en un mismo acto, el cual es cristalizado en una figura que aparece con frecuencia en la literatura e incluso cruza los límites entre géneros artísticos y es el doble.

En las obras de la literatura victoriana analizadas en este trabajo, el doble vino a demostrar que lo desconocido no se halla únicamente en los cementerios o los castillos góticos, sino en el mismo ser humano, que es el foco de atención principal.

La figura del doble es la interpretación literaria más clara de la esencial dualidad antagónica del ser humano que es un ser conflictivo hacia fuera y hacia dentro. La conciencia, esa capacidad que tiene el hombre de enjuiciarse a sí mismo, en cierto modo desde el exterior, se encuentra en el origen de la aparición del doble en las pesadillas de los espíritus atormentados y en las creaciones literarias de algunos de ellos. Llegado a esa situación, el doble está en guerra con el prototipo, pretende su destrucción y el único modo de impedirla es juntando a los dos, integrando el yo y

el otro yo, si tal cosa es posible, en una unidad ambigua, un híbrido en el que cada parte es y no es ella misma, hasta llegar a un dualismo antagónico.

No resulta tarea fácil definir qué es el doble, a pesar de la gran bibliografía dedicada a este tema en los estudios literarios ingleses, alemanes y franceses. Este concepto gira en torno a las nociones de dualidad y binarismo, se construye en función de una lucha entre principios, potencias o entidades opuestas y complementarias a la vez.

El doble suele aparecer en la literatura como la personificación del mal, del conflicto, la separación, el diablo, la muerte. Porque tal es la principal amenaza concreta del doble: la posibilidad de ser aniquilado, suplantado, de hacerlo desaparecer, sobre lo que no se tiene dominio alguno, actuando sobre el yo de sin la conciencia o dominio del acto. Puede ser el que encarne todo lo malo o bueno que se tiene dentro y que no se puede aceptar. Quien más ha trabajado el doble como figura literaria es el psicoanalista alemán Otto Rank, discípulo de Freud, publicando en 1925 el interesante libro *El doble*, obra literaria que marca unas novedosas pautas al respecto. Este tema aparece nuevamente en 1960, en la psiquiatría crítica, desde una dimensión más filosófica, con el yo dividido. Posteriormente, se le denominará trastorno de la personalidad múltiple (TPM) o trastorno de identidad disociativa (TID).

El doble, o el desdoblamiento siempre surgen cuando se produce un conflicto interno en el proceso de individualización que provoca que el yo entendido como realidad monolítica se ponga en entredicho. De ahí que el doble sea capaz de poner en duda la realidad y muestre el artificio que se esconde detrás del concepto de identidad (Vilella, 2007). En algún momento de la vida el ser humano siente que se le ha revelado un doble. Y lo encuentra en cualquier lugar de la cotidianidad de la vida misma o se le revela en sueño. Se contempla la mayoría de las veces con odio, otras con perplejidad y pocas veces con felicidad o ternura. El otro puede ser una alimaña persecutoria a quien se trata de enterrar o puede ser aquél que se fue y se odia, o el que se desearía haber sido, con aquellas virtudes que nadie tiene. A veces, el otro es un retrato externo que se descompone por la vida. Casi siempre el doble es malo, aunque puede ser uno mismo de joven, más guapo o inteligente con las oportunidades que uno no tuvo: un espejo en donde reflejarse o del cual huir, en otras palabras.

La literatura narrativa, y más a partir de la difusión de las teorías psicoanalíticas, muestran al hombre en el proceso de integración de sus tendencias opuestas, proceso que unas veces acaba en fracaso y otras en un triunfo doloroso. El descubrimiento del inconsciente tiene tal incidencia en lo que se dice y en lo que se escribe, cambiando la relación del hombre con lo no dicho de una lengua e invitando permanentemente

a indagar en el discurso como eso inquietante que implica transitar la pulsión de lo humano, en sus instancias psíquicas. De ahí que, cuando la literatura se confronta con el psicoanálisis, se encuentra con problemas. La crítica literaria psicoanalítica, desarrollada por Sigmund Freud y Jacques Lacan, estudia las obras literarias desde supuestos de la psicología analítica y busca la revelación del inconsciente individual o colectivo a través de la literatura. Puede dividirse en cuatro vertientes: el autor, el contenido de la obra, su construcción formal o el lector.

En la línea freudiana, distintos autores establecieron modelos para la crítica psicoanalítica. En un comienzo, trabajaron la relación entre la ficción y el autor: leído en clave psicoanalítica, el texto literario reflejaría las fantasías inconscientes del artista. El foco de esta crítica ha sido eminentemente psicobiográfico, de esta manera los alcances de la obra en sí, su textualidad, los recursos artísticos puestos en juego, se veían subordinados a los patrones del deseo y a los mecanismos de defensa revelados por el análisis del contenido latente del inconsciente del autor.

La nueva crítica psicoanalítica cuestionó la subordinación del arte a la neurosis del sujeto creativo y se abocó a la exploración de la lengua, la metáfora, el personaje, la materia narrativa o el efecto lector, con herramientas propias del psicoanálisis. Dentro de estas dos primeras corrientes, se destacan autores como Ernest Jones (1879-1958), Otto Rank (1884-1939), con *El mito del nacimiento del héroe*, aporta una compilación exhaustiva sobre los mitos culturales, el héroe, el tema del incesto y el tema del doble. Respecto de este último tema, son interesantes sus aportaciones en torno a conceptos como el narcisismo y la proyección de los que surge el eje de su teoría: el doble como una elaboración del amor propio y del rival.



En el caso de la obra de Wilde, *Dorian Gray*, su protagonista principal, quien se debate entre una estética refinada y un libertinaje desenfrenado, personifica el mal en el doble, permite residenciar el bien en el yo que habla, no importa que el otro yo muestre claramente los rasgos de su perversión, que refleje en su rostro la depravación moral, siempre que esté vigilado, oculto y a buen recaudo. Puede ir de placer en placer, de éxito en éxito, para ello se vende al diablo a cambio de quedar joven y hermoso para siempre.



Capítulo 1

La sexualidad en la época victoriana

«Nuestras pasiones son la vegetación que cubre
la roca desnuda de los hechos»
Friedrich Nietzsche (Tratados filosóficos)

En este Capítulo, nos adentraremos en el contexto histórico-social de los autores. Examinaremos y analizaremos temas inherentes a la sexualidad, sus leyes y prohibiciones en la edad victoriana.

Personajes ilustres como el escritor científico y novelista canadiense Grant Allen (1848-1899), destacado defensor de la teoría de la evolución y divulgador del darwinismo; el sexólogo Havelock Ellis (1859-1939), médico y activista social, y el poeta y filósofo socialista – además de activista homosexual británico – Edward Carpenter (1844-1929), intentaron lograr cambios drásticos en este campo, a través de una extensa revisión del cristianismo, el capitalismo y la historia humana en su conjunto. Por cierto, en la década de 1890, se lleva a cabo una fuerte emancipación sexual que tiende a coincidir con el sentimiento antivictoriano prevaleciente en la Primera Guerra Mundial de los años posteriores. Como observa Mason (1995), la época de la oposición sexual de Grant Allen es la más grandiosa. Carpenter era partidario de reconocer una “tercera” o “sexualidad intermedia” que él mismo, a finales del siglo XIX, definió “*urnings*”, proveniente de Urania, cuyo significado es paraíso⁶.

6 Virginia Woolf, *Orlando* (Penguin Books, 1993), xvii: Edward Carpenter, an open homosexual and the foremost British prophet of his way of thinking, argued in the 1890s for what he saw the utopian existence of a 'third' or 'Intermediate Sex', whom he called 'Urnings' (from Urania, meaning heaven) because they were able to achieve a kind of androgynous transcendence of the narrow limits of heterosexuality.

Singular el caso de Havelock Ellis, quien se casó con la escritora y luchadora por los derechos de las mujeres, Edith Lees, a la edad de 32 años. Hay que mencionar que no fue un matrimonio convencional, en cuanto él padeció de impotencia sexual hasta los 60 años y ella, era abiertamente lesbiana. La relación “abierta” que los dos vivieron, es tema central de su biografía titulada *My life (Mi vida)*, un libro en donde nos cuenta que «poco después de la edad de treinta años, concebí en privado la idea de escribir un relato íntimo de mi propia vida» (Ellis, 1939). Un dato curioso es como justo a los 60 años, el escritor tuvo una erección mientras estaba siendo observado por una mujer, en el acto de orinar.

Ellis es considerado un pionero de la psicología sexual que, bajo una concepción naturalista y racional, se propuso explicar la conducta sexual humana, alejado de toda la estigmatización de la rígida moral de la Inglaterra victoriana (Mora, 2014), donde proliferaban los burdeles, la prostitución callejera y la transmisión de enfermedades sexuales era algo bastante común. También existía una activa estigmatización, criminalización y persecución de toda conducta sexual que se alejara de una relación heterosexual con finalidades de procreación. Crozier comenta que la sodomía o *buggery*, independientemente que se diera de forma homosexual o heterosexual, podía llegar a ser castigada hasta con la pena de muerte. Asimismo, existían múltiples tabúes en relación con la masturbación, de la cual se decía que podía producir deterioro en el desarrollo físico e intelectual de los niños. Por otro lado, la sexualidad de la mujer se entendía únicamente como pasiva, con fines reproductivos y al servicio de la del hombre (Crozier, 2008). Pese a perseguir y condenar la homosexualidad masculina, el lesbianismo no era perseguido, por ignorar su existencia. Por este hecho y más desigualdades, Charlot y Marx (1990/1993) la apodan “sociedad dual”.

El doctor William Acton (1813-1875), fue un cirujano especializado en trastornos genitourinarios y enfermedades venéreas. Cada vez más, su interés se extendió a los problemas sociales detrás de dichas enfermedades. Acerca de la creciente prostitución en la época victoriana, Acton identifica los problemas médicos y sociales que rodean a las mujeres y los hombres involucrados en el comercio, antes de hacer recomendaciones sobre formas de introducir regulaciones. En un momento en que la prostitución era a menudo mal entendida, sensacionalizada o demonizada, el trabajo del doctor Acton se consideraba medido y compasivo, desafiando los estereotipos negativos y pidiendo que se pusiera fin a la clasificación de las mujeres como “proscritas”. Rechazó la opinión popular de que las mujeres elegían la prostitución porque eran innatamente pecaminosas y poseían una “sensualidad” antinatural. En cambio, Acton destacó el rango de condiciones sociales que llevaron a las mujeres al comercio, incluyendo la angustia y el hambre. Sin embargo, la dualidad de William Acton se reveló más tarde

al apoyar la Ley de Enfermedades Contagiosas⁷, que efectivamente criminalizó a todas las mujeres que se sabía o sospechaba que trabajaban como prostitutas. A tal propósito, Ellis hace referencia a él, con respecto a su vil opinión de insensibilidad sexual femenina, afirmando que la de Acton es una falacia venerable (Mason, 1995).

Mora nos habla de la relación de apreciación mutua entre Ellis y Freud, que también se conocieron. Es sabido que ambos autores empezaron a estar al corriente de los trabajos y aportaciones del otro, siendo digno de mencionar el hecho de que Freud adoptara de Ellis los términos de autoerotismo y narcisismo señalando que:

Cabe destacar que en octubre de 1898 Ellis publicó su trabajo titulado *Autoerotism: A psychological study* en el volumen 19 de la reconocida revista *The Alienist and Neurologist* –fundada y editada por Charles Hamilton (1839-1916) entre los años 1880 y 1916–. Este trabajo despertó el interés de Freud sobre la figura de Ellis. (Mora, 2014, p. 56)

Es importante recordar que Havelock Ellis puede ser considerado también como un hombre completamente adelantado a sus tiempos, siendo precursor y pionero en la defensa de la eutanasia y del aborto, llegando a manifestar que ni siquiera el Estado podía tener más derecho que los individuos a forzar a una mujer en contra de su voluntad. Entre otros hechos por recordar, señalamos unas líneas de su obra *The Psychology of Sex*, (1933):

We may not know exactly what sex is, but we do not know that it is mutable, with the possibility of one sex being changed into the other sex, that its frontiers are often uncertain, and that there are many stages between a complete male and a complete female.⁸

Es posible que no sepamos exactamente qué es el sexo, pero no sabemos que es mutable, con la posibilidad de que un sexo se transforme en el otro, que sus fronteras son a menudo inciertas y que hay muchas etapas entre un varón completo y una hembra completa. (p. 25)

Aquí, Ellis y también Carpenter, contradicen radicalmente la idea freudiana según la cual la anatomía es el destino del ser. Esta teoría de una “tercera identidad sexual”, será un gran atractivo para el desarrollo de la estética feminista de Virginia Woolf, en la preparación de su novela *Orlando: A Biography*, donde el protagonista tiene la última palabra sobre su identidad sexual.

7 “Contagious Diseases Acts”.

8 Havelock Ellis, *The Psychology of Sex* (Ray Long and Richard R. Smith, 1933), 25.

Según Mason (1995), escritores como Ellis y Carpenter, eran radicales sexuales de tiempo completo. Hubo otros escritores que se unieron a los rangos emancipacionistas esporádicamente en las décadas de 1880 y 1890, sobre temas particulares. De Edward Carpenter destacamos la idealización del amor homosexual de las obras de Platón, bastante popular entre la comunidad homosexual de la época victoriana y las continuas alusiones al “amor griego”, como un código oculto al tratar de su orientación sexual. Como vimos en el capítulo anterior, Oscar Wilde hizo incesantemente referencia al “regreso al ideal heleno”. Carpenter era también un amante del nudismo que él veía como un símbolo de unión con la naturaleza. Desde allí, comenzó a cultivar una forma de pensamiento filosófico que se enfocaba en la sencillez de la vida, la necesidad de vivir al aire libre, una forma de vestir racional y una dieta ovo-lácteo vegetariana, en pleno respeto de los seres del mundo animal.

Mason aísla dos temas específicos sobre la consistencia del moralismo del siglo XIX que «tienen que ver con la autenticidad de la conducta, es decir, la mojigatería burguesa y la gentileza de la clase trabajadora, y su significado en términos de prácticas sexuales» (Mason, 1995, p. 40). Con respecto a las bodas y la concepción de hijos, él mismo advierte que «la edad del matrimonio comienza a disminuir, después de más de un siglo de aumento casi ininterrumpido, alrededor de 1800. Mientras que aumenta el porcentaje de matrimonios, alrededor de 1837» (Mason, 1995, p. 49).

Por lo que tiene que ver con ilegitimidad y relaciones sexuales prematrimoniales, sabemos que, alrededor de 1861, la fertilidad inglesa disminuyó y fue fuertemente estimulada por los nuevos métodos anticonceptivos de barrera. Los comienzos pueden hallarse en la década de los años 50, siendo un hecho bien comprobado que la ilegitimidad en la primera mitad del siglo XIX coincide con la tendencia en el embarazo prenupcial. Visto así, un nacimiento ilegítimo era generalmente el resultado de una interrupción de las intenciones matrimoniales. Así que, cuando un noviazgo involucraba las relaciones sexuales, con embarazo incluido, el resultado era de una madre soltera en lugar de en una novia embarazada (Mason, 1995).

1.1 Las leyes de enfermedades contagiosas

En su libro, *A Treatise on the Police of the Metropolis* (1796-1800), Patrick Colquhoun (1745-1820) afirmó que había 50 000 prostitutas en Londres, aunque incluyó un extenso número de mujeres que podían ser llamadas de esta manera, sin aportar una razón precisa. Posteriores ediciones del *Treatise*, amplían este número a 70 000, en 1802 y 80 000, en 1817. En los escritos de los observadores machistas franceses de la década de 1860, alcanzan un grotesco número de 220 000. Las cifras intermedias,

entre estas y el cuerpo principal de estimaciones bajas, podrían citarse, pero el cálculo más importante del que tenemos conocimiento acerca del número de prostitutas en Londres es aquel de la policía, que fluctúa entre 5 500 y 9 500 (Colquhoun, 1800), por lo que es extrañamente cercano a un número exacto equivalente a la décima parte de la estimación arriba mencionada.

En su publicación de 1843, William Logan estima que hubo alrededor de 700 prostitutas en Leeds - Condado de Yorkshire, norte de Inglaterra (Logan, 1843). Sobre el número real de trabajadoras sexuales se nota cierta discordancia, entonces. Hay un caso judicial notorio de 1854, en el que una ramera francesa, Margaret Reginbol –quien demandó a un burdel por bienes y salarios presuntamente detenidos por el establecimiento–, confirma que la distinción entre la residencia de burdeles y el caminar por la calle era artificial. Margaret se movió libremente pasando de un sitio a otro. Cuando caminaba por las aceras del barrio de Haymarket, centro de la prostitución de Londres, estaba prácticamente en la puerta de su burdel en Waterloo Place, y probablemente, pudo haber sido contada dos veces como prostituta en el barrio (Mason, 1995). Colquhoun estima que había unas 2 000 prostitutas bien educadas, a comienzos del siglo XIX. Según datos de la policía, a finales de los años 60, había unas 7 000 (Kirwan, 1963).

Mason sostiene la tesis que es posible y razonable pensar que muchas prostitutas hayan tratado, tarde o temprano, de establecerse como esposas respetables. Además, reporta que, entre las meretrices de clase baja de Londres, parece haber habido una proporción bastante alta de casadas. En el extremo opuesto de la jerarquía social inglesa, entre los nobles, el matrimonio con una prostituta era ciertamente una gran rareza, y la prevalencia entre las clases medias es una cantidad desconocida (Mason, 1995).



Las consecuencias de la prostitución – y de la poca higiene de la época – provocaron numerosas enfermedades de carácter sexual entre la población británica. Las Leyes de Enfermedades Contagiosas, conocidas en inglés como “Contagious Diseases Acts”, fueron aprobadas originalmente por el Parlamento del Reino Unido en 1864, con modificaciones y ediciones realizadas en 1866 y 1869. En 1862, se estableció un comité para investigar las enfermedades venéreas en las fuerzas armadas. En su recomendación se aprobó la primera Ley de Enfermedades Contagiosas.

La legislación permitía a los agentes de policía arrestar a mujeres sospechosas de ser prostitutas en ciertos puertos y ciudades del ejército. Las mujeres fueron sometidas a controles obligatorios para enfermedades venéreas. Si se declaraba que una mujer estaba infectada, se la confinaba en lo que se conocía como un hospital de bloqueo hasta que se recuperase o terminara su sentencia (Wojtczak, 2009).

La Ley de 1864 estableció que las mujeres infectadas podrían ser internadas en hospitales cerrados por hasta tres meses, pero con la Ley de 1869, la pena contra las mujeres que se negaron a ser examinadas se duplicó de tres a seis meses. Esta Ley también incluyó otras seis ciudades, lo que elevó el total, entre ciudades y parroquias, a 138, aumentando así el área de captación de diez millas alrededor de cada ciudad (Wojtczak, 2009). Estas medidas fueron justificadas por los funcionarios médicos y militares como el método más eficaz para proteger a los hombres de enfermedades venéreas. Debido a que los militares solían ser solteros y la homosexualidad era un crimen, la prostitución era considerada un mal necesario. Sin embargo, no se pensó en ningún examen para la clientela de las prostitutas, tema que se convirtió en uno de los muchos puntos de discusión en una campaña para derogar los hechos.

Después de 1866, se presentaron propuestas para extender los actos al norte de Inglaterra y a la población civil. Se sugirió que esta extensión regularía la prostitución y detendría los trastornos de la calle causados por ella en las grandes ciudades. A comienzos de la década de 1870, la policía y los magistrados limpiaron el “West End” londinense, actuando contra burdeles y lugares de baile.

Josephine Butler (1828-1906), una reformista precursora de ese sentimiento feminista que tendrá su auge en los primeros años del siglo XX se opuso a las Leyes de Enfermedades Contagiosas. Hizo campaña por el sufragio de las mujeres y su derecho a una mejor educación, exponiéndose en primera persona en contra de la abolición de la prostitución infantil. Hija de John Grey, un reformista inglés que luchó para la abolición de la esclavitud, tuvo el gran apoyo de su esposo, George Butler, para mejorar las condiciones de vida de las mujeres expuestas a la prostitución. Los dos acogieron a muchas de ellas en su casa y hasta abrieron un albergue para recibir las, curarlas y educarlas.

Mientras investigaba el efecto de las Leyes, Josephine Butler – nacida como Josephine Grey - se había horrorizado de que algunas de las prostitutas tuvieran solo 12 años y de que había un comercio de mujeres jóvenes y niños de Inglaterra hacia el continente europeo, con el propósito de la prostitución. Una campaña para combatir este tráfico llevó a la destitución del cargo del jefe de la policía belga des Moeurs y al juicio y en-

carcelamiento de su adjunto y 12 propietarios de burdeles, todos ellos involucrados en el comercio. Josephine luchó contra la prostitución infantil con la ayuda del editor de campaña de *The Pall Mall Gazette*, William Thomas Stead, quien compró a su madre una niña de 13 años por 5 libras. La protesta posterior llevó a la Ley de Enmienda de la Ley Penal de 1885, que elevó la edad de consentimiento de 13 a 16 años y estableció medidas para evitar que las menores se convirtieran en trabajadoras sexuales. Su campaña final fue a finales de la década de 1890, contra las Leyes de Enfermedades Contagiosas que continuaron implementándose (Fawcett & Turner, 1927).

Hacia finales de siglo, hay indicios de que estaba surgiendo una nueva categoría de mujeres transgresoras y cultas, que vivían solas, que representaban un elemento distintivo en la sociedad londinense. Esas mujeres transgresoras, motivadas comercialmente, a diferencia de las prostitutas tradicionales, a las que despreciaban, vivían en hogares de pensamiento conservador y reglas estrictas, en familias consideradas perfectamente respetables. Estamos hablando de prostitutas refinadas y de clase alta como Catherine Waters, quien reservaba sus encantos para los clientes más opulentos (Mason, 1995).

1.2 Los asesinatos de Whitechapel

Tan solo en el deprimido barrio londinense de Whitechapel, la policía metropolitana calculaba que existían unas 1 200 prostitutas de clase social baja y unos 62 burdeles.

En 1888, se estrenó una obra de teatro sobre la novela de Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, protagonizada por el famoso actor Richard Mansfield, en el papel dual de Henry Jekyll y Edward Hyde. El público se mostró entusiasmado con la emocionante y aterradora actuación de Mansfield. Justo dos días después del estreno de la obra, Jack el Destripador comenzó su infame serie de asesinatos en Londres. No pasó mucho tiempo antes de que la gente comenzara a conectarlo con la adaptación teatral; algunos sugirieron que la mente del asesino en serie había sido inspirada por la obra. Otros pensaron que Mansfield era el asesino; las cartas en el periódico sugerían que Mansfield era demasiado bueno para interpretar a un asesino como para no ser Jack el Destripador (Danahay & Chisholm, 2011)⁹.

Mary Ann Nichols, conocida como “Polly”, Annie Chapman, Elizabeth Stride, apodada “Long Liz”, Catherine Eddowes y Mary Jane Kelly eran “solo prostitutas” y, sorprendentemente, la mayoría de nosotros tenemos esta convicción. Sin embargo, el nuevo

9 Traducción propia.

libro de la historiadora británica Hallie Rubenhold (1971), *The Five*¹⁰, quiere desmitificar el rol de las cinco mujeres brutalmente asesinadas en 1888 y abre una nueva pista. Según la investigadora inglesa, ninguna de ellas nació en Whitechapel, ni siquiera en el East End, sino que terminó allí después de vivir su vida en otro lugar. Únicamente dos de ellas, Mary Jane Kelly y Elizabeth Stride, estaban relacionadas de alguna forma con la prostitución, aunque tenemos que pensar que estas mujeres podían haber sido esposas o madres o ambas cosas. Annie Chapman, por ejemplo, había realizado todo tipo de trabajos, tales como cuidar de ancianos o hacer de vendedora ambulante. A pesar de estos hechos, la necesidad la terminó obligando a vender su cuerpo a cambio de unas pocas libras, siendo casada y con dos hijos (Villatoro, 2014). Rubenhold, a través de su nueva obra literaria, busca devolverles humanidad y su rol verdadero a estas mujeres, en aquella sociedad machista.

En casi todos los cinco asesinatos que se le atribuyen, el criminal había extirpado los intestinos, el útero y el corazón a su víctima¹¹, una operación sumamente compleja que comenzó abriendo el pecho de la víctima. «Para extirpar el corazón de un cadáver hace falta cortar, en primer lugar, todos los vasos sanguíneos que entran o salen de él», explica a ABC José María Jover. En este sentido, el doctor también afirma a este diario que, para realizar dicha operación, es necesario contar con un conocimiento más avanzado del cuerpo humano que el común de los ciudadanos:

Para hacer esta operación en un ser vivo hace falta ser un cirujano experto. Para extirparlo en un cadáver con finalidad de hacer una autopsia también hace falta ser un anatómo patólogo experto para sacar los órganos correctamente y sin deteriorarlos. (Villatoro, 2014)

En una entrevista concedida al periódico español ABC, acerca de la psicología del asesino de Whitechapel, estas son las palabras del criminólogo Vitorio Martín Humbría:

Jack el Destripador era un asesino en serie con un claro elemento de misoginia. Esta pudo ser producida por múltiples causas, desde que su madre le pegó de niño, hasta que tenía una hermana que sentía desprecio por él. Todo ello, además, estaba favorecido por el tipo de sociedad en la que vivía (que era absolutamente machista). Jack quería buscar presas fáciles, mujeres que se acercaran a él bajo la promesa de dinero y a las que se pudiera llevar hasta calles oscuras sin que sospecharan. (Villatoro, 2014)

10 Rubenhold, Hallie, *The Five – The Untold Lives of the Women Killed by Jack the Ripper* (Black Swan, 2019).

11 El cuerpo de Elizabeth Stride no fue devastado, debido a la llegada de algún transeúnte que provocó la huida del asesino.

El criminólogo, además, agrega que «una persona normal no va a acompañar a un hombre encapuchado hasta un callejón apartado, pero una prostituta sí». Esta tesis difiere de la de Hallie Rubenhold, quien quiere evidenciar que solo algunas de las mujeres pertenecían al oscuro y bajo mundo de la prostitución.

Muchas investigaciones han sido realizadas desde 1888 hasta nuestros días. Es interesante notar como todos los “detectives” se hayan convencido de haber dado con la resolución del caso, aunque, hay mucha disparidad de opiniones acerca del presunto homicida. Vamos por orden.

The Diary of Jack the Ripper: The Chilling Confessions of James Maybrick, libro escrito por Shirley Harrison y publicado en 1993, le apunta a la figura de James Maybrick, un depravado, drogadicto y mujeriego de 49 años, comerciante de algodón de Liverpool, con un historial de violencia doméstica. La autora, Shirley Harrison, refuerza su tesis basándose en una confesión escalofriante grabada en un reloj, “Soy Jack. J Maybrick”, que, según su parecer, proporciona una poderosa justificación de que Maybrick era Jack el Destripador. El diario se reproduce en su totalidad, para que los lectores puedan juzgar si estas palabras, profundamente perturbadoras, pertenecen al propio “serial killer”.

En 2017, Robert Smith publica *25 years of the diary of Jack the ripper the true facts*, después de que varios investigadores comprobaron la legitimidad del diario firmado por Jack The Ripper, que tres electricistas encontraron en 1993, en Battlecrease House, Liverpool. Así, parece quedar claro que su dueño, el comerciante de algodón James Maybrick, cometió los asesinatos (Revista Semana, 2017, agosto 19). Hay que tener en cuenta que, en la época de los hechos, más de un mitómano se atribuyó los asesinatos enviando periódicamente cartas a Scotland Yard.



Evans & Rumbelow (2006) recuerdan que en la lista de los feminicidios no figuran los dos primeros casos, es decir, las muertes de Emma Elizabeth Smith y Martha Tabram, sucesos que tuvieron lugar respectivamente en abril y agosto de 1888, asesinatos que no siguieron el mismo protocolo de devastación del cuerpo y extracción de los órganos.

El 22 de septiembre de 1888, se hizo pública una caricatura de John Tenniel, un conocido dibujante británico, más recordado por sus ilustraciones de *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* (1865), de Lewis Carroll, en la cual se criticaba la supuesta incompetencia de la policía en la investigación del expediente de Whitechapel, reforzada por el hecho de que el asesino nunca fue capturado. ¿Fue Jack el Destripador simplemente un invento de la prensa? Es una pregunta a la que trata de dar respuesta el libro *Jack The Ripper: Letters from Hell* (1997). La película *From Hell* (2001), protagonizada por Johnny Depp, plantea un complot a larga escala, que hubiera podido incluir miembros de la nobleza y de la masonería, con más de un homicida. Esta teoría, también implica que una persona educada es la responsable de los feminicidios, debido al método preciso y casi quirúrgico utilizado en la extracción de los órganos vitales de las mujeres asesinadas.

La novelista estadounidense Patricia Cornwell (1956), gastó la impresionante cantidad de 7 millones de dólares para desenmascarar al verdadero Jack el Destripador. Con la publicación de su libro, *Retrato de un asesino: Jack el Destripador. Caso cerrado*. Los hechos que la llevaron a “su verdad”, tuvieron lugar en 2001, mientras observaba una fotografía del cadáver de Mary Jane Kelly, notó que:

En la pared de madera detrás del cuerpo parece ser una colección sutil de figuras de dibujos animados o manchas figurativas, una que se parece a la cara de un hombre con el cabello separado. Antes había visto formas similares en el fondo del trabajo del pintor impresionista británico Walter Sickert, sobre todo Minnie Cunningham en el Old Bedford en la Tate Britain. (Crowley, 2017, febrero 24)

Walter Sickert, conocido de Oscar Wilde y profesor de pintura de Winston Churchill, es señalado por la escritora como el más que probable feminicida. Fue una de las figuras artísticas más relevantes de la Inglaterra contemporánea, un personaje cosmopolita que prefirió retratar escenas urbanas de gente ordinaria como sujeto principal en sus obras. Hijo y nieto de pintores, en temprana edad intentó una carrera de actor, actuando en pequeños papeles en la compañía de sir Henry Irving, justo antes de comenzar sus estudios de arte como asistente de James McNeil Whistler. Durante su estadía en Francia, conoció al pintor impresionista Edgar Degas, quien tuvo una notable influencia en su trabajo. En la investigación llevada a cabo, Cornwell obtuvo más datos que pueden no solamente acusar a Sickert, sino más bien, incluir la participación de un nieto de la reina Victoria:

Aparentemente, a principios de la década de los 70 del siglo XX, un enmarcador de fotos llamado Joseph Gorman afirmó ser el hijo ilegítimo de Sickert y dijo que el

famoso artista le había confiado sobre los crímenes del Destripador y la llamada conspiración de la familia real. La historia es larga y complicada, y no le doy ninguna credibilidad más allá de la importancia de que Sickert contara esa historia para comenzar, y él contó las variaciones a más de una persona. (Crowley, 2017, febrero 24)

«Su padre biológico le habría contado que había participado en la conspiración real para acabar con unas prostitutas que habían tratado de extorsionar a la corona británica, con una hija del Príncipe Eddy. Dicha hija era, curiosamente, su madre» (Rodríguez Gómez, 2016, mayo 4).

La novelista basó sus aserciones en comparaciones de ADN, opiniones sobre las pinturas de Sickert y bosquejos, y la sugerencia que Sickert tenía un pene deformado de nacimiento, que lo hacía incapaz de la cópula sexual.

Ismael Rodríguez Gómez desacredita el trabajo de Patricia Cornwell, recordando que Jean Overton Fuller fue la que lo propuso en su obra *Sickert and the Ripper crimes: An investigation into the relationship between the Whitechapel murders of 1888 and the English tonal painter Walter Richard Sickert*. Por lo tanto, ni su teoría, ni su publicación de 2002, aparecen novedosas. Leamos a Rodríguez Gómez (2016, mayo 4):

Mucho me temo que no es casualidad que esa obra no sea mencionada en ningún momento por Patricia Cornwell, mostrando una cerrazón absoluta hacia los estudios anteriores en torno a la figura del Destripador. Además, las pruebas de ADN nuclear fueron imposibles de realizar, así que se enfrascó en realizar pruebas de ADN mitocondrial sobre la carta y un pañuelo de Sickert. La carta elegida fue la llamada carta Openshaw.

Por última, aunque no menos importante, la tesis del hombre de negocio Russell Edwards, quien declara haber adquirido un chal de Catherine Eddowes - cuarta víctima de Jacky y desde ese momento, empezó una investigación durante siete años. En 2014, publicó su libro *Naming Jack the Ripper*, basándose en pruebas de ADN - puesto que en el chal se hallaron restos de sangre de la víctima - llegando a la certeza que detrás de ese popular pseudónimo, se escondiera el rostro de Aaron Kosminski (1865-1919), un judío polaco que vivía en Londres y trabajaba como barbero. En la caza al hombre que se desató - o más bien al chivo expiatorio - Kościński fue arrestado, y en 1890, un testigo lo acusó tras, supuestamente, haberlo visto en compañía de una de las mujeres asesinadas, poco antes de su muerte. Ese mismo testigo, también judío, en una primera instancia lo identificó con claridad, pero posteriormente se retractó, negándose a testimoniar en su contra.

Miles de teorías y suposiciones que, por cierto, merecen una mayor profundización. Sin embargo, no es tarea de esta disertación realizarlas. Nuestro interés primario es analizar el contexto histórico-social que rodea las novelas de Stevenson y Wilde para dar más respaldo y visibilidad a sus contenidos.

1.3 La feminidad de la mujer victoriana

Las limitaciones a las que las mujeres fueron sometidas durante el reinado de Victoria (1837-1901), fueron tratadas de forma dual, de acuerdo con la clase social a la que pertenecían. Las de clase alta disfrutaban de una mayor libertad, acudiendo a fiestas y recepciones de amigos y conocidos. No tenían que ocuparse de una casa y su principal interés y ambición era encontrar a un marido del mismo nivel social y criar a sus futuros retoños. Por otro lado, aquellas pertenecientes a una clase social más baja trabajaban en fábricas, lavanderías y en el servicio doméstico de otras casas. En los cambios que empezaron a darse a partir de 1890, encontramos siempre a más representantes del sexo femenino trabajando como enfermeras y más adentro del mundo de la medicina, el periodismo o en el mundo jurídico. Esta parte la examinaremos más en detalle en el Capítulo IV.

La visión victoriana exigía a las mujeres un comportamiento social más controlado que a los varones. Por lo tanto, su deseo sexual debía ser reprimido, siendo la manifestación de este una de las causas para llegar a ser consideradas enfermas mentales. La insatisfacción que derivó de las constantes restricciones padecidas fue tratada como un desorden de ansiedad, tratado con pastillas y psicoanálisis. Si las mujeres eran poseedoras de suficientes recursos económicos, entonces un “experto” se haría cargo de su recuperación, a través de una estimulación sexual con sus manos.

El fluido masculino era considerado positivo, debía ser retenido en el organismo sin despilfarrarse, mientras que el femenino era todo lo contrario. La “curiosa” visión de los galenos victorianos creía que su retención podía provocar la enfermedad física y mental y, en muchos casos, hasta llevar al fallecimiento; por lo tanto, había de ser eliminado. A las mujeres se les imponía tener una actitud pasiva e inactiva, física e intelectualmente, para permitir el fluir al exterior de su residuo menstrual. Los hombres, viceversa, debían mantener una vida activa, tanto del punto de vista físico que intelectual; *“mens sana in corpore sano”*. Toda esta represión sexual era también empeorada por una pesada vestimenta, de entre 5 y 15 kilos, que ellas debían llevar. Era requerido y aconsejable, por la moda femenina de entonces, exhibir una cintura diminuta y para ello se usaban rígidos corsés. Esta prenda, usada hasta principios del siglo XX, provocaba desmayos, impedía doblar la cintura y respirar con normalidad

y hasta era complicado sentarse. Oscar Wilde le decía abiertamente a su público femenino que se deshiciera de los corsés, una de las tantas acciones que lo rindieron “incómodo” en esa sociedad represiva y limitante.

Otro dato interesante que emerge es relativo a la relación de una mujer de clase medio alta con su médico y con su madre, quienes continuamente la supervisaban con atención y con el suministro de medicamentos varios, al fin de evitar la acechante “enfermedad”. Eso confirma el papel de los dos sexos: hombres autosuficientes y mujeres totalmente dependientes.

La aplicación de descargas eléctricas en la pelvis o la aplicación de sanguijuelas en los órganos genitales, e incluso en el útero, eran algunos de los tratamientos recomendados por prestigiosos ginecólogos, recogidos en diversos artículos de la revista médica británica *Lancet* o en la obra *Retrospect of Practical Medicine and Surgery*, de W. Braithwaite (Ana, 2016, enero 22).

La división religiosa presente en Reino Unido, entre protestantes y católicos¹², también tuvo influencia directa en asuntos de cuidados femeninos. Es decir, ellas dependían del padre o del marido, en el credo protestante; del padre, del marido y del confesor, en el católico. Además, con la insistencia en la necesidad de atención médica por parte de las mujeres, los doctores victorianos se aseguraban una clientela de clase medio alta y con ello su prestigio social y beneficio económico correspondiente. Por lo tanto, la sociedad británica daba el valor a la mujer como procreadora, protegiéndola de todo riesgo y relegándola a una vida inactiva (Ana, 2016, enero 22). Esta idea y el interés en mantener el negocio rentable por parte de los médicos, prohibía la atención por comadronas en los partos, consideradas elemento de desprestigio para la obstetricia. Ser madre y esposa era lo único consentido y bien visto para las mujeres de esa época, siguiendo los pasos de la reina Victoria, quien tuvo a nueve hijos.

La doble moral sexual era propia de la era victoriana. La reina mandó alargar los manteles de palacio para que cubrieran las patas de la mesa en su totalidad ya que, decía, podían incitar a los hombres al recordar las piernas de una mujer. Sin embargo, paralelamente a las estrictas costumbres de la época se desarrollaba un mundo sexual subterráneo donde proliferaban el adulterio y la prostitución. También existían las “cortesanías”. (Ana, 2016, enero 22)

12 Para profundizar temas religiosos en el Reino Unido, es necesario revisar el periodo del reinado de Henry VIII (1509-1547), su excomuniación por el Papa Clemente VII, en 1533 y la fundación de la nueva Iglesia anglicana, en 1534, de la cual se originó la doctrina protestante.

Entre los logros científicos de la época, se desarrolló en Inglaterra el primer preservativo realizado en látex, aun cuando se suponía que las relaciones sexuales debían mantenerse con fines reproductivos. El primer condón con fines anticonceptivos se suele atribuir a un tal Lord Condom, supuesto médico de Charles II de Inglaterra (1660-1685), que a mediados del siglo XVII lo inventó para frenar el número de hijos bastardos que el monarca iba engendrando en la capital. La palabra “Condón” apareció por primera vez en el diario del médico Daniel Turner. Se hizo oficial más adelante, cuando se pudo encontrar la palabra en un diccionario que detallaba el lenguaje vernáculo en la ciudad de Londres en 1785.

Entre los escasos logros femeninos, se ganó el derecho a la propiedad – aunque todavía carecían del derecho al sufragio - después del matrimonio y a través del Acta de Propiedad de las Mujeres Casadas, el derecho a divorciarse y el derecho a pelear por la custodia de sus hijos tras separarse de sus maridos.

En 1848, tuvo lugar la boda entre el escritor, sociólogo, artista y crítico de arte John Ruskin, uno de los hombres más cultos de Inglaterra, también una de las mayores fuentes de inspiración que contribuyeron al desarrollo artístico de Oscar Wilde, y Euphemia Gray, más conocida como “Effie”. El hecho singular, ya que, según se cuenta, Ruskin no había visto una mujer desnuda en su vida y pensaba que eran como las de las esculturas clásicas o las de los cuadros, siendo él un esteta. En la noche de boda, cuando Effie se quitó la ropa y John vio que tenía pelo ahí donde las estatuas no tienen, retrocedió horrorizado, negándose a consumir el matrimonio. Effie se sintió muy frustrada, además porque parece haber sido muy atractiva y pretendida por muchos hombres, antes de la boda. Los dos pasaron así cinco largos años, sin tocarse ni mirarse. En todo este tiempo, John evitó cumplir con sus responsabilidades conyugales afirmando que tener hijos arruinaría la deliciosa silueta de Effie, que no podía tener relaciones sexuales por motivos religiosos, o que la abstinencia sería una manera para demostrar su amor. Cuando ya se le agotaron las excusas, se sinceró diciendo que pensaba que las mujeres eran otra cosa. Cuando la pareja estaba separada, él le escribía hermosas cartas de amor, pero cuando estaban juntos, toda la poesía se desvanecía. En 1854 obtuvieron finalmente la anulación del matrimonio.

Tras posar de modelo para el pintor e ilustrador inglés John Everett Millais, a quien contará sus penas de amor, Effie terminará enamorada y casada con él, quien más adelante, le daría dos hijos.

Tras este largo proceso histórico-social, lleno de humillaciones y sufrimientos, aparece un grupo de mujeres que se rebela contra los patrones de género vigentes, rompiendo el molde que las veía como amas de casa, sometidas a sus esposos, a la vez que

madres sacrificadas. Estas mujeres nuevas defendieron su derecho a la independencia, a trabajar fuera del hogar y a desarrollar sus capacidades intelectuales en igualdad de condiciones. Algunas estudiaron en universidades, muchas trabajaron en puestos remunerados y otras lucharon en defensa de los derechos de la mujer. Este grupo representa el inicio del movimiento feminista que, más consciente de su propia fuerza y derechos, luchará hasta la obtención del voto para las mujeres, entre 1918 y 1928. Temas que serán tratados en el próximo capítulo. Así que, mientras unas elegían formar una familia, sin renunciar por ello a sus aspiraciones personales o profesionales, para otras la maternidad no entraba en sus planes, ni tan siquiera el matrimonio.

Con este panorama, sectores reaccionarios de la sociedad no demoraron en asociar a estas mujeres y sus demandas feministas, con la degeneración física y moral. En otras palabras, eran vistas como alguien que no cumplía con los requisitos establecidos por la elite victoriana, al juzgar que carecían del instinto maternal, con el peligro que este hecho suponía para el futuro de Inglaterra. Según ellos, no eran más que unas libertinas y promiscuas, por su rechazo del matrimonio en favor de las uniones libres con los hombres. También fueron tachadas de poco femeninas e histéricas, por los desórdenes psicológicos que, según pensaban, le provocarían su dedicación al estudio y su “modus vivendi” (Richardson, 1999).

De su puño y letra, Charles Harper en el año 1894, nos informa que «la naturaleza misma nunca contempló la posibilidad de producir una mujer sabia o musculosa» (Ledger, 1997, p. 18). Por lo tanto, la mujer nueva, si llegaba a convertirse en madre, podría engendrar niños “canijos e hidrocefálicos”. En la década de los ochenta, hubo quienes sostuvieron que las mujeres que estudiaban se exponían a padecer anemia, atrofia del crecimiento, nerviosismo, dolores de cabeza, neuralgias, una propensión mórbida al alcohol o las drogas, histeria, inflamación del cerebro e incluso locura (Forward, 2000). Hubo escritoras que se expusieron para defender el nuevo estereotipo femenino que estaba floreciendo, definiéndolo símbolo de virtud, dulzura, delicadeza, entrega maternal, obediencia conyugal, pureza y devoción. A este ideal, también se unieron hombres, esposos entregados que consideraron a estas mujeres moralmente como guías espirituales.

En *The Heavenly Twins*, la escritora feminista Sarah Grand (1854-1943), nombre artístico de Frances Bellenden Clarke, reclamó la necesidad de desterrar la tan idealizada inocencia femenina y hacerles saber a las jóvenes acerca de la existencia de enfermedades como la sífilis, que podían transmitirles sus esposos (Grand, 1992). Para Grand, la regeneración moral de la sociedad dependía también de la responsabilidad femenina de escoger hombres moralmente íntegros como cónyuges.

1.4 Leyes represivas, pasiones enfermizas

La sociedad victoriana describió la homosexualidad como una forma enfermiza de enfermedad, declarándola inaceptable, amenazando con castigar a sus practicantes y ordenándoles que no se permitiera ningún tipo de contacto físico. La homosexualidad fue ampliamente menospreciada y considerada increíblemente vergonzosa por todos los miembros respetables de aquella sociedad. Ya desde 1533, durante el reinado de Henry VIII, el parlamento promulgó la “Buggery Act” que entró en vigor en Inglaterra en 1534, siendo la primera ley de sodomía gubernamental en el país, ya que anteriormente la homosexualidad había sido perseguida solo por los tribunales eclesiásticos. Tras varias suspensiones y reformas se convirtió en una ley definitiva en 1563, durante el reinado de Elizabeth I. Estuvo en vigor durante más de tres siglos, según cuenta el historiador norteamericano Rictor (s.f.), especializado en historia de la homosexualidad a través de los siglos.

La Ley de Enmienda de la Ley Criminal de 1885 – “The Criminal Law Amendment Act” fue utilizada para enviar a Oscar Wilde a la prisión en 1895, por “cometer actos de indecencia grave con hombres”. Esta ley convirtió las prácticas homosexuales en “indecencia grave” punible entre dos hombres, tanto en el ámbito público, como en el privado. Debido a la ambigüedad en la legislación sobre lo que constituía un acto homosexual, los hombres que participaban en cualquier actividad homosexual fueron chantajeados con mucha facilidad. Esta ley -también conocida como la Enmienda Labouchere- se mantuvo en la legislación inglesa hasta 1967, cuando la ley de delitos sexuales “Sexual Offences Act” de 1967 fue aprobada despenalizando las prácticas homosexuales consentidas, entre mayores de edad y en privado. Pero esto fue solo una despenalización parcial, en cuanto se mantenían prohibiciones respecto a la sodomía y la indecencia.

Otros rasgos de dualidad y discriminación se evidencian al establecer legalmente la edad de consentimiento sexual en 21 años para los homosexuales, cuando para los heterosexuales era 16. Mirando a través de este lente, uno podría entender mejor las acciones de Henry Jekyll y Dorian Gray. Ambos fallan, pero en sus fracasos, intentan separar y aislar sus lados más profundos y oscuros de lo que la sociedad consideraría apropiado y aceptable. Henry Jekyll confiesa que «la droga abre las puertas que encarcelan mis inclinaciones hacia diversiones poco honorables» (Stevenson, 2006). Y lord Henry Wotton, instigando a Dorian, dice que «la única manera de liberarse de la tentación es ceder a ella» (Wilde, 1890).

Saceda reitera que, con su vigilancia de la castidad, el honor, la decencia, el énfasis en la vida marital y las relaciones sexuales como medio de reproducir la sociedad y

no por placer, limita la libertad de costumbres de la que hace gala lord Henry y que pertenecerían al libertinaje de la sociedad aristocrática previa (Saceda, 2015). De hecho, en su libro *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs*, publicado en 1857, el doctor William Acton advirtió sobre la exposición de un niño a las obras clásicas de la literatura y del peligro de poder enterarse de los placeres y de las “indulgencias sexuales” (Wright, 1994). Queda manifiesto, pues, que con la excusa de rechazar los placeres del mundo, se llegó a un código moral de rigor extremo. Por esta razón, la sociedad victoriana veía como perverso e inmoral a quien atentara contra sus valores. Y entre ellos hallamos a Oscar Wilde, que, con sus ideas, gustos y hasta gestos, definitivamente no encajaba en el esquema victoriano. Su manera de ser y de actuar, era considerada subversiva. Su vestimenta, a menudo extravagante, se evidenciaba en el uso de pantalones de montar de terciopelo, o llevar el pelo largo; hechos que lograron escandalizar a la clase burguesa de Inglaterra. La trasgresión de las austeras reglas imperantes fue una constante en su vida. Por lo tanto, dos aspectos afloraron con una fuerza particular: su homosexualidad¹³ por un lado y sus ideas por el otro; ambas cosas fueron detonantes definitivos para que aquella sociedad lo rechazara¹⁴.

Robert Baldwin Ross (1869-1918), joven canadiense, íntimo amigo de la familia Wilde, es el que “inicia” al escritor irlandés al descubrimiento de su nueva sexualidad. En 1891, a la edad de 37 años, Oscar conoce al hombre que será su perdición y ruina en todos los sentidos: lord Alfred Douglas (1870-1945), mejor conocido como “Bosie”¹⁵. Tanto Douglas como Ross, dedicarán su vida al periodismo y a la literatura.

La relación entre Oscar y “Bosie” es pasional, pero al mismo tiempo tormentosa, por el temperamento egoísta, frívolo y caprichoso del joven, quien, además, expone continuamente a Oscar, presentándolo como su novio delante de la represiva sociedad victoriana. Es también su “mérito” haber llevado a Oscar a conocer el inframundo de la prostitución homosexual, un lugar lleno de viciosos y chantajistas que, a menudo tratarán de sacarle tajada al escritor.

En febrero de 1895, John Sholto Douglas, noveno marqués de Queensberry, padre de “Bosie”, ante la manifiesta relación homosexual de su hijo con Oscar Wilde, le envió

13 Para profundizar en este tema, relacionado con la literatura, recomiendo el libro de Jeffrey Meyers, *Homosexuality and Literature 1890-1930*. Montreal: McGill-Queens UP, 1977.

14 El Prefacio de *The Picture of Dorian Gray*, Norton Critical Edition, publicada por Michael Patrick Gillespie en 2006, hace hincapié sobre la figura de Edward Carson, implacable juez quien persiguió a Oscar durante los “Trials” de 1895 y que ‘sought to make the book a manifesto of Wilde’s hedonistic lifestyle’.

15 El apodo de “Bosie” viene de la palabra inglesa “bossy”, cuyo significado es mandón, debido al caprichoso temperamento del joven Douglas.

a este último una tarjeta de visita a su club llamándolo “sodomita”¹⁶; terrible ofensa en esos días. Wilde lo demandó por difamación, provocando el arresto del marqués. Pese a eso, sus abogados, consiguieron presentar a Wilde como un vicioso seductor de hombres jóvenes. Este detuvo la demanda al enterarse que Queensberry presentaría a la corte a varios prostitutas que habían mantenido relaciones sexuales con él. Wilde fue acusado de sodomía e indecencia. El marqués le ganó la demanda, también cobrándole por los gastos en abogados y detectives. Oscar quedó en la bancarrota y fue condenado a dos años de trabajo forzoso que le destrozaron la moral y le dejaron terribles secuelas psicofísicas de las que jamás se recuperó.

Lord Queensberry, conocido por su abierto ateísmo, su brutalidad y la creación de las reglas modernas del boxeo, falleció el 31 de enero de 1900 por un derrame cerebral y una supuesta sífilis, en Londres, a los 55 años. Caso “curioso” es su hijo mayor y heredero, Francis, mantuvo una supuesta relación homosexual con el primer ministro Archibald Primrose. Murió en un accidente de caza y sin hijos todo en perfecto “estilo victoriano” (Cokayne et al., 1945).

Wilde saldrá de la cárcel dos años después, el 19 de mayo de 1897 y “Bosie” volverá a aparecer. Los dos se encontrarán antes en Rouen, Francia, para luego mudarse cerca de Napoli, Italia, donde vivirán durante unos meses hasta que fueron separados por sus respectivas familias, bajo la amenaza de cortarles todos los fondos. Sin embargo, la relación ya estaba rota. Su esposa Constance, le negará ver a sus hijos y hasta se cambiará de apellido, aunque le enviará dinero mensualmente (3 libras por semana).

Oscar Fingall O’Flahertie Wills Wilde dejará su cuerpo físico el 30 de noviembre de 1900. Pasará el último periodo de su vida en París, donde actualmente sus restos descansan en el cementerio de “famosos” de Père-Lachaise. A su lado, el incondicional “Robbie” Ross, quien, debido a su fidelidad hacia él, fue luego perseguido por lord Alfred Douglas, que intentó arrastrarlo hasta los tribunales repetidamente, e intentó que lo arrestaran por homosexual, sin conseguirlo; pero esta es otra historia.

16 Joseph Pearce, “Mask of Mysteries”. *The Unmasking of Oscar Wilde*. San Francisco: Ignatius Press, 2004), 24. Las palabras exactas fueron: “For Oscar Wilde posing somdomite”. Notamos el error “somdomite”, en vez que “sodomite”. John Sholto Douglas, 9º marqués de Queensberry es famoso, entre otras cosas, por haber inventado las reglas del boxeo moderno. Sin embargo, pese al título nobiliario, carecía de instrucción y modales. Por tanto, errores gramaticales como “somdomite” debieron haber sido comunes en él.

1.5 El movimiento sufragista - antecedentes históricos

En 1832, en plena revolución industrial, pero antes del reinado de Victoria (1837-1901), Mary Smith presentó la primera petición de sufragio femenino a la Cámara de los Comunes. En el mismo año, la Gran Ley de Reforma confirmaba la exclusión de las mujeres de la votación. La señora Smith afirmaba pagar los impuestos y, por lo tanto, no entendía la razón por ser excluida de la posibilidad de votar. En 1866, el diputado John Stuart Mill presenta una petición de sufragio femenino en el Parlamento. Al fallar esta petición, se inician las sociedades de sufragio en Edimburgo, Londres y Manchester.

Hay un avance inasectado en 1881, en la Isla de Man¹⁷, donde se otorga el voto a las mujeres. En dos ocasiones se rechaza una enmienda al segundo (1867) y tercer proyecto de Ley de Reforma (1884), para incluir a las mujeres en la votación. En 1897, la Unión Nacional de Sociedades de Sufragio de Mujeres (NUWSS) se forma con el apoyo de más de 20 sociedades nacionales. Su líder es Millicent Garrett Fawcett (1847-1929). Llegamos al siglo XX, exactamente en 1903, cuando Emmeline Goulden, conocida como Emmeline Pankhurst (1858-1928), miembro del grupo sufragista de Manchester, frustrada con las tácticas pasivas y débiles del NUWSS, forma la Unión Social y Política de Mujeres (WSPU) con sus hijas Christabel y Sylvia.

Dos años después (1905), se da comienzo a la campaña militante. Christabel Pankhurst y Annie Kenney son arrestadas y encarceladas. Pankhurst no enfocaría sus esfuerzos únicamente en crear y liderar el movimiento sufragista, por el cual acuñó el término “Suffragette”, sino que también impulsaría otros movimientos sociales para ayudar a los desfavorecidos. Asimismo, se convirtió en un referente del patriotismo inglés al promover y difundir los valores de las democracias occidentales frente al enemigo alemán, durante la Primera Guerra Mundial.

En 1906, el primer ministro liberal, sir Henry Campbell-Bannerman, con el apoyo de 400 de los 670 diputados, favorece el sufragio femenino. Mientras el NUWSS sigue con las peticiones y reuniones, el más activo WSPU protesta en la “House of Commons”; hay una evidente separación ideológica entre los dos grupos. Debido a las vehementes protestas, las activistas de WSPU son arrestadas y encarceladas. El NUWSS organiza una marcha en Londres en 1907 y más de 3 000 mujeres participan activamente. No

17 Isla situada entre Inglaterra e Irlanda, que será más adelante el lugar de nacimiento de la “pop band” Bee Gees. Este lugar anglófono, presenta un bilingüismo entre inglés y manx (lengua celta sobreviviente).

obstante, el clima es tan malo y se le apoda “la marcha de barro”. La Women’s Freedom League (WFL) surge de la WSPU, rechazando el dominio de los Pankhursts. Como primera señal de determinación, funda el periódico *The Vote*. En 1908, durante una manifestación en Hyde Park, asisten entre 300 000 y 500 000 activistas.

El primer ministro liberal, Henry Herbert Asquith (1852-1928), no responde al llamado y las consecuencias no tardan en llegar. Con el fin de llamar su atención, las sufragistas rompen ventanas en Downing Street, usando piedras con ruegos escritos atados a ellas. Algunos manifestantes se encadenan a las barandillas. 1909 es el año de inicio de las huelgas de hambre y la alimentación forzada que provoca gran desdén en Emmeline Pankhurst, quien asiste a una tortura al lado de su celda. El miembro escocés de la WSPU, Marion Wallace (1864-1942), es el primer testimonio conocido de una huelga de hambre. Aumentan las protestas, al igual que las torturas; por lo tanto, un gran número de miembros de militantes de WSPU son encarcelados. Un año más tarde, el proyecto de la Ley de Conciliación, que daría el voto a las mujeres, tiene éxito en los Comunes, pero el primer ministro Asquith, no lo lleva a cabo.

El 18 de noviembre de 1910 las sufragistas se reunieron para demostrar en Westminster contra la pérdida del proyecto de Ley de Conciliación (que propone la elección de una exigua categoría de mujeres). Las manifestantes se encontraron con una violencia sin precedentes y un ataque indecente. Después de seis horas de lucha, 115 mujeres y 4 hombres fueron detenidos. Al día siguiente, los cargos contra la mayoría de ellos fueron retirados. Sin embargo, algunas manifestantes fueron hasta abusadas sexualmente por la Policía. Este evento es conocido como “*Black friday*” (viernes negro), (Goldman, 1998).



Las principales metas del movimiento feminista no eran otras que la consecución del derecho al voto, pero también una mejoría en la educación femenina, conseguir la capacitación profesional y una apertura de los horizontes laborales (hasta ese momento muy limitados para las mujeres). Entre los objetivos, se hacía un llamado para lograr la igualdad entre los sexos dentro de la familia, como una de las medidas básicas para evitar la subordinación de la mujer, así como la doble moral sexual hasta entonces imperante que se mencionó exhaustivamente en el Capítulo III de este trabajo.

En 1911, finalmente se aprueba un nuevo proyecto de la Ley de Conciliación, pero se detiene por las elecciones generales de noviembre. Un año después, se presentó la Ley de Franquicias Parlamentarias y fue rechazada por 222 votos contra 208. Esto provocó el destroz de muchas vitrinas de parte de las activistas.

La activista Emily Wilding Davison (1872-1913), se preparó con gran esfuerzo, debido a la pobreza, para trabajar como maestra de escuela. Esto le permitió recaudar dinero suficiente para estudiar inglés, Lengua y Literatura en el colegio St. Hugh's, perteneciente a la Universidad de Oxford, recibiendo honores en sus exámenes finales, a pesar de que en aquellos tiempos a las mujeres no se les permitía el ingreso en grados en Oxford. A partir de 1906, se comprometió e involucró totalmente en defender el derecho de las mujeres. A lo largo de su vida fue arrestada nueve veces y forzada por bien 49. En el año 1913, su destino estaba marcado. Emily decidió llamar la atención sobre la causa del sufragio irrumpiendo en el hipódromo de Epsom, para rebelarse en contra de la injusticia social. La protesta se convirtió en un suicidio tras arrollarla el caballo que esperaba, el del rey George V e interrumpir el Derby. Esa noche, con un boleto de tren de regreso y otro para un baile en su mochila, se paró delante del caballo del rey a toda velocidad, posiblemente para colocar una pancarta WSPU de colores sufragistas en la brida. Falleció cuatro días después, a causa de una fractura de cráneo y lesiones internas. A su funeral asistieron miles de mujeres y decenas de miles se alinearon en las calles de Londres para homenajear su ataúd. La tensión sube, pero, desde ese momento, tanto la prensa como la sociedad asimilaron que las "Suffragettes" no eran un grupo de solteras desquiciadas -como se solía decir para mofarse de ellas - sino que eran capaces de entregar su vida por una causa común: el sufragio femenino. No obstante, las autoridades seguirían reprimiéndolas. Según la Enciclopedia Británica, entre 1908 y 1914 más de 1 000 sufragistas, incluidas Emmeline y Christabel Pankhurst, fueron encarceladas.

1917: el proyecto de Ley de Reforma Electoral viene aprobado por la Cámara de los Comunes, aunque, únicamente otorga el voto a una categoría definida de mujeres: las personas mayores de 30 años y las mayores de 21 años que son propietarias de su propia casa o las casadas con familias. Es un notable paso adelante, pero todavía falta en 1918, otro "empujoncito": se aprobó la Ley de Representación del Pueblo, que permitió a los hombres mayores de 21 años y las mujeres mayores de 30 años votar. Así llegamos a 1928, año en que la enmienda de la Ley de Representación de las Personas da derecho a votar a todos los mayores de 21 años, indistintamente del sexo.

En estos 96 años de luchas, peticiones, torturas y encarcelamientos, muchas son las mujeres que merecen ser señaladas. Entre las activistas, está Ethel Smyth (1858-1944), feminista combativa, promotora del sufragio y defensora del derecho a amar

a su propio sexo. Sabemos que Ethel estrechó una buena amistad con Virginia Woolf y hasta se enamoró de ella a la edad de 71 años. A través del libro de Kathleen Abromeit, tenemos conocimiento de que, en 1910 Smyth se unió a la WSPU, organización militante sufragista, fundada por Emmeline y Christabel Pankhurst. Ethel, además, abandonó la música durante dos años para dedicarse a la causa. Su “The March of the Women” (La marcha de las mujeres) se convirtió en el himno del movimiento sufragista femenino. Cuando la líder de la WSPU, Emmeline Pankhurst llamó a los miembros a romper las ventanas de los políticos antisufragistas como protesta, Smyth, acompañada por otras 108 mujeres, acató la orden. Una vez arrestada, cumplió dos meses de condena en la prisión de Holloway (Abromeit, 1989).

A pesar de su amistad con Ethel, el feminismo de Virginia Woolf no era de tipo activista, de hecho, no manifestó en la calle durante la campaña “Vote for Women”, pero colaboró pasando varias semanas rotulando sobres en una oficina de las sufragistas y asistiendo a (pocas) reuniones masivas.

1.6 Una habitación propia

Para entender más a fondo la personalidad de Virginia Woolf y su literatura, hay que tener en cuenta el contexto histórico en que vivió la escritora británica. La Primera Guerra Mundial (1914-1918) marcó su personalidad, hasta la radicalizó, ralentizando el proceso de emancipación femenina. Junto con los miembros del grupo Bloomsbury, Virginia estuvo en la vanguardia del movimiento pacifista, defendiendo a los objetores de conciencia, y recibiendo la hostilidad nacional en contra, sobre todo hacia quienes eran objetores por razones políticas más que por razones religiosas.

Jane Goldman, en su libro publicado sobre la estética feminista de Virginia Woolf, señala que el proyecto de *Una habitación propia* incluye la revelación de la experiencia femenina, que se presenta como un acto femenino de iluminación; el tropo de la luz se mantiene como positivo, pero ya no se enfoca completamente en un modelo singular. Woolf expone un modelo patriarcal de luz y oscuridad que mantiene a la mujer envuelta en la oscuridad, pero también recomienda un proyecto literario feminista para recuperar la luz para las mujeres. «Las mujeres están empezando a explorar su propio sexo, a escribir sobre mujeres como nunca se ha escrito antes», declara en *Mujeres y ficción* (1929). Nuevos colores, nuevas sensaciones para salir de la oscuridad del inframundo en que han estado viviendo durante siglos.

La participación de Woolf al movimiento sufragista femenino fue más bien del punto de vista cultural, a través de la difusión de sus escritos y sus ideas. En este contraste luz-oscuridad, indicado por Goldman (1998):

La opresiva masculinidad solar mantiene lo femenino en su sombra como objeto. Entonces, las mujeres son vistas como una fuente de luz y como encarceladas en la sombra la emancipación femenina reside entonces, en la iluminación de esta sombra. Dentro de la figura de la subjetividad solar masculina, entonces, podemos encontrar las semillas de la iluminación feminista. (p. 22)

Este “feminismo luminoso” de Woolf entonces, «se enfoca contra el modelo de subjetividad representado por el injustificado varón solar y la oscuridad femenina árida delineada en *Una habitación propia*, un punto de vista patriarcal que presenta en su primera novela *Voyage out*» (Goldman, 1988, p. 18). Por lo tanto, resulta prioritario para el feminismo de Woolf, lograr la supresión del modelo solar de subjetividad. Ella no está en contra de las oposiciones de la luz y la oscuridad; quiere integrarlas. En la novela *Orlando* tenemos una importante demostración de ello.

Al preguntarse por qué las mujeres no escriben y hay escasos testimonios de escritoras a través de la historia, la respuesta de la escritora británica, debido a que básicamente no tienen espacio, ni condiciones económicas para hacerlo:

Que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas; y esto, como veis, deja sin resolver el gran problema de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela. He faltado a mi deber de llegar a una conclusión acerca de estas dos cuestiones; las mujeres y la novela siguen siendo, en lo que a mí respecta, problemas sin resolver. (Woolf, 2008)

El panorama femenino a los albores del siglo XX ve a la mujer rica permanecer aislada en el hogar, dedicada a consumir, manteniendo así la sociedad industrial y mercantilista. Por otro lado, hallamos a la mujer obrera, sinónimo de mano de obra barata y pieza clave en la revolución industrial. Se acepta siempre a la mujer en profesiones y actividades subordinadas, pero no en aquellas que puedan significar competencia con el hombre en cargos de relevancia social, profesional o económica. El cambio es dado por las “mujeres nuevas”, que, tanto en la vida real, como en la literatura, emprendieron la tarea de redefinir la esencia femenina. Y Woolf (2008) lo hace en su ensayo *Una habitación propia*, con la siguiente aclaración:

Quizá si muestro al desnudo las ideas, los prejuicios que se esconden tras esta afirmación, encontraréis que algunos tienen alguna relación con las mujeres y otros con la novela. De todos modos, cuando un tema se presta mucho a controversia —y cualquier cuestión relativa a los sexos es de este tipo— uno no puede esperar decir la verdad. (p. 7)

Según Castro del Álamo (2013), *A Room of One's Own (Una habitación propia)*, es donde Woolf hace hincapié sobre varios aspectos: la falta de una historia en la que aparezcan las mujeres (como sujeto histórico); las malas condiciones para que las mujeres puedan ser escritoras o investigadoras, ya que no tienen riqueza efectiva ni propiedades, así como también carecen de un espacio físico y temporal donde puedan realizar esta actividad. Estos dos aspectos, según la tesis de Woolf, no son resultado de una debilidad del sexo femenino o de la falta de talento natural en las mujeres, sino que se debe a la falta de educación y paridad instructiva con respecto a los hombres. De facto, Woolf (2008) matiza el tema de la inferioridad a la que las mujeres se han visto relegadas a lo largo de la historia: «las mujeres han vivido todos estos siglos como esposas, con el poder mágico y delicioso de reflejar la figura del hombre, el doble de su tamaño natural» (p. 28).

Otro aspecto esencial para Virginia Woolf en la formación de la mujer debe ser la educación. A tal propósito cabe destacar la labor de Elizabeth Wolstenholme (1834-1913), feminista y sufragista británica, pionera en la educación de las mujeres y en la formación de docentes, quien se unió a Lydia Becker desde 1865 para formar la sociedad de Manchester para el sufragio femenino. Fue miembro del Comité de Propiedad de Mujeres Casadas, lo que llevó a la Ley de Propiedad de Mujeres Casadas (1882). También trabajó para la Ley de Custodia de Bebés (1886). En 1889, se unió a Richard y Emmeline Pankhurst, a quienes apoyó para constituir la Liga de Franquicias de Mujeres. Desde 1874, Elizabeth recibió gran apoyo por su esposo, el poeta Benjamin Elmy, con quien se casó en una ceremonia civil en 1874. Al final de su vida, Wolstenholme criticó lo que denominó el “desorden” de la Unión Nacional de Sociedades de Sufragio de Mujeres, y, por ende, decidió unirse a la Unión Social y Política de Mujeres (WUSP) de los Pankhursts. Sin embargo, debido ya a su avanzada edad, no participó en ninguna manifestación.

Pese a los esfuerzos de esta pionera, a comienzos del siglo XX, la situación entre hombres y mujeres en la educación tampoco era igualitaria, puesto que los hombres tenían libre acceso para estudiar en universidades, mientras que a las mujeres no les estaba permitido hasta que se abrieron centros educativos para ellas, creándose de tal manera una educación para cada sexo, con materias exclusivas como el arte de los buenos modales o cómo gestionar una casa. Según Virginia Woolf (2008), la diferencia sexual viene dada por la educación, pero no pretende fomentar la dualidad hombre-mujer, sino redefinir la femineidad, proclamando a la vez que una mente debe ser andrógina:

Si la mujer no hubiera existido más que en las obras escritas por los hombres, se la imaginaría uno como una persona importantísima, pero esa mujer de la

literatura en la realidad la encerraban bajo llave, le pegaban y la zarandeaban por la habitación. (p. 33)

En la disertación de su ensayo *Una habitación propia*, aflora en la autora cierto sentimiento de impotencia y rabia cuando intenta justificar la existencia de mujeres en la historia y comprueba que no quedan huellas ni indicios de su presencia. Fuster García percibe que dentro de ese lenguaje metafórico presente durante toda la obra, a través de la historia de la hermana de Shakespeare – con el mismo talento que el dramaturgo inglés y que ante la imposibilidad de manifestarse y realizarse acabaría volviéndose loca –, se ilustra perfectamente la complicada situación que vivían las mujeres dos siglos antes e incluso la necesidad de la propia Virginia de abrirse paso en un mundo masculino y de hacer oír su voz en medio de un mundo patriarcal y exclusivo (García, 2010).

La hermana mencionada por Fuster García, podría ser Joan Shakespeare (1569-1646), pero no hay datos ciertos al respecto. Lo que sí parece cierto, en cambio, son las dificultades vividas por el sexo femenino tanto materiales –como disponer de una habitación propia– como inmateriales, por la hostilidad del entorno a la cual eran sujetas, tales aspectos no fomentan la creatividad de las mujeres para permitirles dedicarse al arte de escribir. Revisando la historia, no encontramos en el oficio. Notable, sin duda, la obra de la dramaturga Aphra Behn (1640-1689), una de las innumerables amantes del monarca Charles II, citada en el relato de Virginia Woolf, que la pone como ejemplo para enseñar que era posible ganar dinero escribiendo mediante algún sacrificio. Pese a esta última circunstancia, en la parte final del siglo XVIII la mujer de clase media comenzó seriamente a dedicarse a la escritura.



Más allá del contenido teórico, advierte Fuster, *Una habitación propia* destaca sobre todo por el impacto de su lenguaje irónico y afilado, así como por la riqueza de sus metáforas visuales. Además, cambió la noción narrativa de linealidad cronológica y convirtió al tiempo en objeto de experimentación técnica. Utilizó el “flashback” o analepsis para mantener la intriga, en tanto que introdujo el concepto de estructura narrativa como una línea cronológica desde la que se van dando saltos hacia atrás, al recuerdo, para volver de nuevo a la línea fundamental en la que se producen los principales cambios escénicos (García, 2010).

Lo novedoso de toda la obra de Virginia Woolf es romper con la habitual descripción de una mujer descrita desde el punto de vista de su relación con el otro sexo y no con el suyo propio. Paradójicamente los escritores hombres han dado buen trato a las mujeres en sus creaciones literarias, muy diferente de la realidad, donde a menudo la indiferencia hacia ellas ha sido el patrón de conducta mostrado. El planteamiento que se desprende de las palabras de Woolf es la necesidad de empezar a ver a las mujeres también a través de su relación con otras mujeres; y Virginia lo hace muy bien en *Orlando*. García (2010) lo explica así:

No hablo solo del reconocimiento (cosa indiscutible en nuestros tiempos, pero no así en los tiempos en los que vivió la escritora) de la existencia de relaciones amorosas y sexuales entre mujeres, sino de la necesidad de valorar más otro tipo de relaciones que se pueden dar entre mujeres, al margen de la relación entre mujeres y hombres. (pp. 222-223)





Capítulo 2

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde

‘Every man is his own Jekyll and Hyde,
only without the magic powder’.
Julian Hawthorne (The Romance of the Impossible).

I was very hard up for money, and I felt I had to do something. I thought and thought, and tried hard to find a subject to write about. At night I dreamed the story, not precisely as it was written... all I dreamed about Dr. Jekyll was that one man was being pressed into a cabinet, when he swallowed a drug and changed into another being.¹⁸

Estaba muy mal por el dinero y sentía que tenía que hacer algo. Pensé y pensé, y traté de encontrar un tema sobre que escribir. Por la noche soñé la historia, no precisamente como estaba escrita, todo lo que soñé con el Dr. Jekyll era que un hombre estaba siendo presionado en un armario, cuando tragaba una droga y se transformaba en otro ser. (Stevenson, 2020)

«A altas horas de la mañana», dijo Fanny Osbourne¹⁹, la señora Stevenson:

Fui despertada por gritos de horror de Louis. Pensando que tenía una pesadilla le desperté. Él me dijo furioso ‘¿Por qué me has despertado? Estaba soñando un dulce cuento de terror’. Yo le había despertado en la escena de la primera transformación. (Graham, 1912, pp. 15-16)

18 Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, edited by Deborah Lutz (New York: Second Norton Critical Edition, 2020), xiii. Desde ahora en adelante, citaremos este texto SNCE (Second Norton Critical Edition).

19 Frances Fanny Matilda Van de Gift Osbourne, americana, conoció a su futuro esposo, Robert Louis Stevenson, en Francia, siendo diez años mayor que este y teniendo a su hija Belle, de su anterior matrimonio. Los dos se casarían, finalmente, en 1880.

Al parecer, todo comienza con un sueño del autor, el escocés Robert Louis Stevenson, aunque lo de la dualidad de la naturaleza humana había sido un tema de búsqueda constante a lo largo de su existencia:

I had long been trying to write a story on this subject, to find a body, a vehicle, for that strong sense of man's double being which must at times come in upon and overwhelm the mind of every thinking creature.²⁰

Durante mucho tiempo había estado tratando de escribir una historia sobre este tema, para encontrar un cuerpo, un vehículo, para ese fuerte sentido del doble ser del hombre que a veces debe invadir y abrumar la mente de cada criatura pensante. (Stevenson, 2020, p. 20)

Stevenson padeció varias enfermedades durante su corta existencia, entre las cuales la tuberculosis, llegando a definirse un enfermo profesional. Dormir era siempre un enorme problema en su vida (Stevenson, 2020). De hecho, el escritor había recientemente sufrido una hemorragia pulmonar y estaba bajo las órdenes del médico para descansar y evitar fuertes emociones. Sin embargo, estaba en uno de los momentos más clínicamente estables en su vida, cosa que no le impidió arrancar el primer borrador de su manuscrito de 30 000 palabras en un plazo de entre tres y seis días, y luego, un segundo borrador en otros tres días²¹.

Robert Lewis (quien después lo cambio por Louis) Balfour Stevenson nació en Edimburgo el 13 de noviembre de 1850. Hijo de Thomas Stevenson, quien perteneció a una importante familia de ingenieros que construyó faros de mar profundos en la costa de Escocia. Su madre, Margaret Isabella Balfour procedía de una familia de abogados y ministros de la iglesia. La madre del futuro artista escocés contaba con graves enfermedades respiratorias, las cuales heredó. Debido a la condición de su madre se vieron en la necesidad de contratar a una niñera en 1852, Alison Cunningham, a la cual él llamaba “Cummy”, una mujer calvinista quien le contaba historias sobre demonios y fantasmas, que le provocaban pesadillas (Stevenson, 2006, p. 14). Este hecho puede haber sido un punto clave en el desarrollo del subconsciente del autor. Años más tarde tuvo los primeros síntomas de tuberculosis lo que ocasionó que tuviera que viajar y así en 1876 conoció a Fanny, la mujer de la que se enamoró e hizo su esposa en 1880.

20 SNCE, xx.

21 Se tiene conocimiento de que los trabajos de Stevenson solían ser muy desordenados y desorganizados, con una evidente ansia y frenesí de llevarlos a su cumplimiento cuanto antes. Según la SNCE, 18xviii: ‘His stories hold this agitated, fretful quality. His surviving note-books, notebooks, journals, and papers have a harum-scarum quality, with doodles in the margins, missing pages, and a large number of unfinished pieces’.

Con el tiempo su enfermedad empeoró y después de varios viajes buscando un lugar más idóneo para enfrentarse a su enfermedad crónica, Robert Louis Stevenson dejó el cuerpo físico en el año 1894, a causa de una hemorragia cerebral.

Es muy probable que pudo haber estado tomando cocaína, durante la fase creativa de su novela. Tema que aprovecha para su personaje principal, Henry Jekyll, quien toma una droga de un químico que lo convierte en otra persona, perdiendo totalmente el control. Por lo tanto, resulta creíble que Stevenson pudo haber estado extrayendo tal historia de su experiencia personal. Se tiene conocimiento de que le prescribieron cocaína medicinal para tratar su hemorragia - a tal propósito, en la década de 1880 se descubrió que la cocaína tensa los vasos sanguíneos - y que el sueño inspirado de la historia ocurrió durante un sueño alimentado por cocaína. Stevenson más tarde profesó una adicción por la droga. Por otra parte, también tenemos a un hombre enfrentado con problemas financieros y su propia mortalidad, arrastrado por la inspiración y una gran idea.

Sabemos que Robert Louis Stevenson se relacionaba mucho con los médicos, tanto en su trabajo como a nivel personal; algunos de ellos eran hasta familiares. Su deficiente estado de salud le acortó la vida y condicionó sus viajes. Desde temprana edad padecía una patología torácica crónica. Se supone que era tuberculosis, aunque también se barajó la posibilidad de una telangiectasia hemorrágica; este trastorno podía explicar su afectación respiratoria y su repentina muerte a los 44 años como consecuencia de una hemorragia cerebral. En cualquier caso, tanto las enfermedades al igual que los médicos, estuvieron muy cerca de él y fueron una fuente de información que podría haber proporcionado detalles clínicos en sus obras, nos informa (Álvaro, 2013).

Henry Jekyll es un reconocido doctor de la clase alta londinense, persona de renombre, una de esas buenas personas que hacen el bien, además de ser doctor en Medicina, doctor en Derecho, miembro de la Sociedad Real y, como él mismo comenta:

Herederio de una gran fortuna y dotado de excelentes cualidades. Inclinado por naturaleza a la laboriosidad, ambicioso sobre todo por conseguir la estima de los mejores, de los más sabios entre mis semejantes, todo parecía prometerme un futuro brillante y honrado. El peor de mis defectos era una cierta impaciente vivacidad, una inquieta alegría. (Stevenson, 2006, p. 45)

Tal “impaciencia” le resultará fatal, puesto que:

Más que defectos graves, fueron por lo tanto mis aspiraciones excesivas a hacer de mí lo que he sido, y a separar en mí, más radicalmente que en otros, esas dos zonas del bien y del mal que dividen y componen la doble naturaleza del hombre. (Stevenson, 2006, p. 45)

2.1 La ciencia en la novela

Una pócima, ingerida para demostrar la dualidad o multiplicidad de la personalidad humana, que convierte al respetable doctor Henry Jekyll en el deleznable señor Edward Hyde, es la clave alrededor de la cual gira la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Esto evidencia el uso de la ciencia para inventar el brebaje maldito, pero, al mismo tiempo, sobresale el pesimismo de Stevenson, ya que la tecnología se posiciona del lado oscuro de la persona. Es decir, si se toma la pócima estando en el lado oscuro, se vuelve al lado de la luz, pero al poco tiempo se regresa al perfil oscuro y se tarda cada vez menos en alcanzar esa regresión hasta no poder regresar.

Tras adquirir una gran cantidad de cierto polvo blanco en una mayorista de productos químicos que, según los experimentos hasta entonces por él realizados, era el último ingrediente necesario para llevar a cabo su plan, Jekyll descubre que «algunos agentes químicos tenían el poder de sacudir y soltar esa vestidura de carne, como el viento hace volar las cortinas de una tienda» (Stevenson, 2006, p. 46). A través de sus palabras, en la última parte del relato, podemos intuir que el doctor duda mucho antes de dar el paso definitivo:

Dudé bastante antes de pasar de la teoría a la práctica. Sabía bien que arriesgaba la vida, porque estaba clara la peligrosidad de una sustancia tan potente que penetrase y removiese desde los cimientos la misma fortaleza de la identidad personal. Pero la tentación de aplicar un descubrimiento tan singular y profundo era tan grande, que al final vencí todo miedo. (Stevenson, 2006, p. 47)

La ciencia y la ambición de ser famoso, a través de su descubrimiento, tras haber sido desacreditado por la comunidad académica y por su amigo, el doctor Lanyon, quien pagará con la vida su escepticismo, dominan la voluntad del galeno llevándolo hacia un camino sin retorno. El tema de la dualidad Jekyll-Hyde, en particular, y de la condición humana, en general, es explicado por Henry Jekyll afirmando que:

Por doble que fuera, no he sido nunca lo que se dice un hipócrita. Los dos lados de mi carácter estaban igualmente afirmados: cuando me abandonaba sin freno a mis placeres vergonzosos, era exactamente el mismo que cuando, a la luz del día, trabajaba por el progreso de la ciencia y el bien del prójimo. (Stevenson, 2006, p. 52)

A través de sus investigaciones científicas, confluyeron en Henry Jekyll profundas reflexiones, claramente orientadas hacia lo místico y lo trascendental, «derramando una viva luz sobre esta conciencia de guerra perenne de mí conmigo mismo» (Stevenson, 2006, p. 53).

Y de ahí, tanto en el plano científico como en el moral, fue, por lo tanto, gradualmente acercándose a esa verdad: «el hombre no es verazmente uno, sino verazmente dos. Y digo dos, porque mis conocimientos no han ido más allá» (Stevenson, 2006, p. 46). Ha sido por el lado moral, y es sobre su propia persona y a duras penas, donde el científico británico ha aprendido a «reconocer la fundamental y originaria dualidad del hombre». Una década antes de escribir su novela, Stevenson había afirmado que el hombre es por lo menos doble ('man is twofold, at least'), teoría que se pone en práctica en la dualidad-dualismo entre Jekyll y Hyde.

Como bien nos cuenta Nietzsche en *El eterno retorno*: «nosotros tenemos todos dentro de nosotros mismos plantaciones y jardines desconocidos, todos somos volcanes que tendrán su hora de erupción» (Nietzsche, 2012, p. 99).

La transformación sigue al padecer «espasmos atroces: un sentido de quebrantamiento de huesos, una náusea mortal, y un horror, y una revulsión del espíritu tal que no se podría imaginar uno mayor ni en la hora del nacimiento o de la muerte» (Stevenson, 2006, p. 47). Al cesar estas torturas, y al recobrar los sentidos, Henry Jekyll se encontró como salido de una enfermedad grave:

Había algo extraño en mis sensaciones, algo indescriptiblemente nuevo y por esto mismo indescriptiblemente agradable. Me sentí más joven, más ágil, más feliz físicamente, mientras en el ánimo tenía conciencia de otras transformaciones: una terca temeridad, una rápida y tumultuosa corriente de imágenes sensuales, un quitar el freno de la obligación, una desconocida, pero no inocente libertad interior. (Stevenson, 2006, p. 47)

El lado del empeoramiento físico entre Jekyll y Hyde, puede ser consecuencia de la consciencia de las limitaciones físicas de Stevenson, quien pone este hecho a la atención del lector, además del debate que se generó en la sociedad victoriana sobre la relación entre criminalidad y degeneración de la raza²².

Enseguida, desde el primer respiro de esa nueva vida, Henry Jekyll entra con ímpetu en la esfera del mal, admitiendo ser esclavo de su pecado de origen. Las primeras sensaciones son de liberación: se sentía más joven, más ligero del cuerpo, más alegre. Dentro de él sucedían imágenes sensuales y turbulentas, fruto de una impetuosa osa-

22 Hay rasgos significativos, en el trabajo de Stevenson, que nos llevan a identificar el debate acerca de la degeneración social, en los años después de la publicación del libro *Criminal Man* (1876), del médico italiano Cesare Lombroso, quien señalaba que la criminalidad es innata desde el nacimiento y se manifiesta en signos simiescos en la anatomía de la persona.

día, capaz de disolver las ataduras del deber y una desconocida, aunque no inocente, libertad de su espíritu. La transformación se había dado.

La lucha entre Jekyll y Hyde sigue constante. Al galeno le cuesta infinitamente regresar a su personalidad primordial cada vez más: «en breve, a partir de ese día, fue solo un esfuerzo atlético, y solo bajo el estímulo inmediato de la mezcla pude a intermitencias mantenerme en la persona de Jekyll» (Stevenson, 2006, p. 57).

2.2 Represión

La tentación es entonces parte principal del desarrollo del nuevo personaje de Edward Hyde, al igual que el deseo de satisfacer “ciertos apetitos” «esclavos de su pecado de origen» (Stevenson, 2006, p. 47). Así que, la droga – a través del uso de la ciencia – abre las puertas que encarcelan las inclinaciones de Henry Jekyll, hacia diversiones “poco honorables”, como él mismo nos confiesa.

La represión es indiscutiblemente una causa de problemas en el doctor Jekyll y el señor Hyde. La represión aquí es la de la Inglaterra victoriana: sin apetitos sexuales, sin violencia y sin grandes expresiones de emoción, al menos en la esfera pública. Todo es sobrio y digno, y realmente no se supone que la gente sea feliz.

Jekyll, de naturaleza compuesta, participaba a veces con las más vivas aprensiones y a veces con ávido deseo en los placeres y aventuras de Hyde; pero Hyde no se preocupaba lo más mínimo de Jekyll. Debido a este último punto, el doctor Jekyll encuentra que la atracción hacia el mal se ha magnificado, después de dos meses de represión en los cuales se manifiesta y evidencia el intento de dejar a un lado su parte oscura y corrupta:

Jekyll parecía renacido a nueva vida ahora que ya no sufría esa influencia nefasta. Salido de su aislamiento, volvió a frecuentar a los amigos y a recibirlos con la familiaridad y cordialidad de una vez; y si siempre había sobresalido por sus obras de caridad, ahora se distinguía también por su espíritu religioso. (Stevenson, 2006, p. 29)

Sin embargo, mientras más se reprimen los apetitos prohibidos de Jekyll, este más desea la vida de Hyde, que más fuerte crece:

Pero el 12, y de nuevo el 14, el notario pidió inútilmente ser recibido. El doctor se había cerrado en casa y no quería ver a nadie, dijo Poole. El 15, tras un nuevo intento y un nuevo rechazo, Utterson empezó a preocuparse. Se había acostumbrado a ver a su amigo casi todos los días, en los últimos dos meses, y esa vuelta a la soledad le preocupaba y entristecía. (Stevenson, 2006, p. 29)

Hay otro pasaje merecedor de consideración:

De ahora en adelante, por otra parte, llevaré una vida muy retirada. Tú, por tanto, no te extrañes y no dudes de mi amistad si mi puerta permanece a menudo cerrada incluso para ti. Deja que me vaya por mi oscuro camino. He atraído sobre mí un castigo y un peligro que no puedo contarte. Y lo único que puedes hacer, Utterson, para aliviar mi destino, es respetar mi silencio. (Stevenson, 2006, p. 31)

Jamás Jekyll habría pensado que se pudieran dar sufrimientos tan inhumanos y terrores tan atroces. De hecho, la amistad de Gabriel Utterson juega un papel decisivo en la obra de Stevenson. Será el notario, pues, quien descubra el macabro secreto, atraído por una gran curiosidad, que lo llevó a ir directamente al fondo de esos misterios.

2.3 Religión y moral

Dios y Satanás figuran prominentemente en este texto, así como muchas referencias generales a la religión y obras de caridad. Como parte de su vida intelectual, los hombres en la novela discuten varias obras religiosas. Una señal de la maldad del Edward Hyde, frecuentemente comparado con Satanás, es por ejemplo la desfiguración del trabajo religioso favorito del doctor Jekyll. «Te prometo por mi honor que ya no tendré nada que ver con él en este mundo» (Stevenson, 2006), asegura Jekyll en una conversación con el fiel amigo Utterson, hablando acerca de su “perversa” relación con Hyde. Jekyll le confirma que ha terminado todo y que, además, por otra parte, él no tiene necesidad de su ayuda. Por ende, nadie jamás oirá hablar de él. Aquí notamos el terrible esfuerzo del doctor, empeñado en deshacerse de su parte oscura que continuamente vuelve, hasta tomar más poder y control sobre él.

En el Capítulo 8, el señor Poole exclama: «no, la verdad es que mi amo ya no está, lo han matado hace ocho días, cuando le hemos oído por última vez que gritaba e invocaba el nombre de Dios» (Stevenson, 2006, p. 32). La lucha entre las dos partes sigue hasta el punto de que los sirvientes comienzan a sospechar. Hablando con Utterson, otra vez Poole explica: «señor -dijo el otro tapándose de una especie de palidez a capas-, esa cosa no era mi amo, y esta es la verdadera verdad. ¡Mi amo aquí el mayordomo miró alrededor y bajó la voz casi hasta un susurro - es alto y fuerte, y eso era casi un enano!» (Stevenson, 2006, p. 34).

Salvar la reputación, es otro tema fundamental en la sociedad victoriana. Utterson, íntimo de Jekyll, al no entender la dualidad-dualismo Jekyll-Hyde, emprende una investigación exhaustiva que le permitirá entrar en la casa de su amigo, con la ayuda

del mayordomo Poole. Al hablar con este afirma: «sí vuestro amo ha escapado y está muerto, podremos al menos salvar su reputación» (Stevenson, 2006, p. 39). Romper la regla de la “*privacy*” saltándose los esquemas de los buenos modales de fachada de la edad victoriana y asumiendo el papel de detective, induce al escritor Gonzalo León a apodar “el Entrometido” al personaje del abogado Gabriel Utterson, mejor amigo de Henry Jekyll, en un artículo publicado en la revista virtual argentina Infobae, el pasado 20 de enero de 2018:

Hay un misterio, un secreto, que debe ser explicado y quien lo hace es el Entrometido, este Entrometido es el abogado Utterson que se transforma aquí en una suerte de detective, anunciando lo que sería el relato policial. Pero el contexto en el que se desarrolla esta narración es la moralidad victoriana “entendida como ‘vida privada’”, en la que “el secreto tenía por forma privilegiada la intimidad, y las circunstancias de la época hicieron necesario llegar a lo sobrenatural para que el Entrometido se saliera con la suya.

2.4 Violencia

Esta novela detalla dos crímenes de violencia contra ciudadanos inocentes e indefensos: primero, una niña pequeña y, en segundo lugar, un anciano. La violencia en la novela se centra en el señor Hyde, y plantea la cuestión de si esta es una parte inherente de la naturaleza del hombre o no.

La violencia desencadenada por Edward Hyde, manifestada en el caso de la niña por él atropellada al comienzo del relato, provoca un escándalo increíble y un gran grupo de personas acude en su ayuda, aunque todo termina en un simple susto. El siguiente evento ve a una mujer ser testigo del homicidio del respetable señor Danvers Carew. Después de presenciar el asesinato, ella se desmaya, despertando mucho después de la huida del asesino. No deja de ser llamativo que el asesinato de Carew tenga lugar en la noche y, lo que es más importante, que se lleve a cabo con un bastón. La simbología fálica es innegable²³.

No cabe duda de que, la novela de Stevenson es una vivida y clara manifestación de la psicopatología correspondiente a un desdoblamiento de la personalidad de su actor principal. En su interior hay cierta violencia invisible, donde la persona que la

23 Ese entrecruzamiento entre la violencia y la sexualidad podría estar bellamente apalancado por los planteamientos que Georges Bataille ofrece en su libro *El erotismo* (1957) y este, a su vez, podría entablar conversación, psicoanalíticamente hablando, con el tema del dualismo.

ejerce – Edward Hyde - desarrolla su comportamiento en privado, mientras que, su otra parte – Henry Jekyll - muestra una personalidad insospechada, una reputación digna, sinónimo de una persona culta y bien educada.

El artículo de Álvaro, “Dr. Jekyll y Mr. Hyde: “Un caso de epilepsia a finales del siglo XIX”, realiza un estudio de caso desde un punto de vista estrictamente neurológico, afirmando querer reflexionar acerca de los aspectos biográficos, específicamente de la tuberculosis pulmonar de larga duración sufrida por Stevenson y acerca del puritanismo, en el contexto de una educación procedente de una familia muy tradicional. Acordémonos de su niñera, Alison Cunningham, una mujer calvinista quien le contaba historias sobre demonios y fantasmas, que le provocaban pesadillas. Más importante aún, el artículo se centra sobre los avances en epilepsia en aquella época y Londres, ciudad pionera en estos estudios y lugar donde vivía el escritor en ese momento. La interrelación entre los puntos recién mencionados podría explicar los aspectos clínicos que se pueden extraer de su novela.

Los ataques de violencia, que incluyen movimientos bilaterales de los brazos para supuestamente agredir, así como patadas y torsiones, vienen acompañados de un comportamiento negligente. Estos trastornos no se corresponden con un criminal que intenta esconder sus acciones. De manera global, son compatibles con un estado epiléptico no convulsivo; esta enfermedad suele venir acompañada de trastornos psiquiátricos que pueden ser interpretados de manera incorrecta. En cualquier caso, no se puede diagnosticar una epilepsia únicamente por dichos rasgos, sino que es necesaria la presencia de otros síntomas epilépticos. (Álvaro, 2013, p. 21)

Para reforzar el diagnóstico hay, tal vez, que buscar en las palabras del abogado Gabriel Utterson, íntimo amigo de Henry Jekyll, cuando, al verlo exclama: «¡eh! ¡Jekyll! -gritó-. ¡Espero que estés mejor! -Estoy muy decaído, Utterson -respondió lúgubre el otro-, muy decaído. Pero no me durará mucho, gracias a Dios» (Stevenson, 2006, p. 33). Tras pronunciar esas palabras, desapareció la sonrisa de golpe y su rostro se contrajo en una mueca de tan desesperado, abyecto terror, que los dos en el patio sintieron helarse. Lo vieron solo un momento, porque instantáneamente se cerró la ventana, pero bastó ese momento para morir de miedo. Los cambios repentinos se deben claramente a la incapacidad de controlar el efecto de la pócima:

Tras la extraña forma que adoptan las voces, el personaje se cae, pierde la conciencia y lo encuentran tendido en el suelo con movimientos bruscos y algún gesto o rigidez facial. Todas estas características son indicativas de una crisis generalizada tónico-clónica. (Álvaro, 2013, p. 23)

Otro amigo cercano de Henry Jekyll, el doctor Lanyon, sufre una violencia indirecta, al presenciar la transformación Jekyll-Hyde, cuando recibe la visita de este, decidido a revelar su secreto, además de reprocharle su falta de confianza en él y en su ciencia:

¡Lo que vas a ver está bajo el secreto de nuestra profesión! Y ahora tú, que durante mucho tiempo has estado parado en los puntos de vista más restringidos y materiales, tú, que has negado las virtudes de la medicina transcendental, tú, que te has reído de quien te era superior, ¡mira! (Stevenson, 2006, p. 50)

Esta violencia psicológica, que le provoca un susto terrible, llevará a Lanyon a un envejecimiento precoz y a una prematura muerte, después de unas semanas:

Mi vida ha sido sacudida desde las raíces; el sueño me ha abandonado, y el más mortal de los terrores me oprime en cada hora del día y de la noche; siento que tengo los días contados, pero siento que moriré incrédulo. (Stevenson, 2006, p. 51)

2.5 El bien contra el mal

El bien contra el mal es básicamente el mayor tema de la novela. Más específicamente, la dualidad-dualismo Jekyll-Hyde se ve fácilmente como una alegoría sobre el bien y el mal que existe en todos los hombres, y sobre nuestra lucha con estos dos lados de la personalidad humana. En este libro, entonces, la batalla entre el bien y el mal se enfurece dentro del individuo. La pregunta es cuál es superior. Como Hyde parece estar tomando el control, uno podría argumentar que el mal es más fuerte que el bien. Sin embargo, Hyde termina muerto al final de la historia, tal vez sugiriendo una debilidad o fracaso del mal. La gran pregunta, por supuesto, es si el bien puede separarse del mal, o si los dos están entrelazados para siempre en continua lucha y enfrentamiento, necesitando el uno del otro.

«El lado malo de mi naturaleza, al que había transferido el poder de plasmarme, era menos robusto y desarrollado que mi lado bueno, que poco antes había destronado», afirma Jekyll.

El mal además (que constituye la parte letal del hombre, por lo que debo creer aún) había impreso en ese cuerpo su marca de deformidad y corrupción. Sin embargo, cuando vi esa imagen espeluznante en el espejo, experimenté un sentido de alegría de alivio, no de repugnancia. También aquél era yo. Me parecí natural y humano. (Stevenson, 2006, p. 55)

Sin embargo, «mientras que cada uno de nosotros es una mezcla de bien y de mal, Edward Hyde, único en el género humano, estaba hecho solo de mal» (Stevenson, 2006, p. 55).

Así que, «de las dos personas en las que me dividí, una fue totalmente mala, mientras la otra se quedó en el antiguo Henry Jekyll» (Stevenson, 2006, p. 56). Un cambio que resultó empeorar la situación, siendo el principio del fin de la inquieta existencia del brillante académico inglés. «Esa otra parte de mí, que tenía el poder de proyectar, había tenido tiempo de ejercitarse y afirmarse cada vez más; me había parecido, últimamente, que Hyde hubiera crecido» (Stevenson, 2006, p. 59). Tal poder había crecido al punto de hacerle temblar de miedo y exaltación a la vez y en la voluntad de vivir y en la, apenas satisfecha y mucho más estimulada, de hacer el mal.

La lucha entre el bien y el mal es constante en la novela de Stevenson y la dualidad Jekyll-Hyde se vuelve un dualismo sin retorno. En una introspección profunda, Jekyll es consciente del cambio de situación. Si al principio la dificultad consistía en desembarazarse del cuerpo del doctor Jekyll, luego el problema se vuelve al revés. Los síntomas que afloran indican que él mismo iba perdiendo poco a poco el control de su parte originaria y más luminosa, para, poco a poco identificarse con la secundaria, es decir la oscura y perversa llevándolo a escoger entre sus dos naturalezas.

Durante dos meses, el doctor logró mantenerse firme, sin reincidir. Parecía haber vuelto a su antiguo estado de hombre de bien: «durante dos meses llevé la vida más austera que jamás hubiera llevado, y tuve como recompensa las satisfacciones de una conciencia tranquila. Pero mis miedos, con el tiempo, se debilitaron» (Stevenson, 2006, p. 60). La elección entre las dos personalidades se decanta a favor del maduro médico insatisfecho e inquieto, pero rodeado de amigos y animado por honestas esperanzas. Jekyll decide entonces decirle adiós a la libertad, a la relativa juventud, al paso ligero, a los fuertes impulsos y secretos placeres de los que gozó en la persona de Hyde.

Un sentimiento dual de miedo y exaltación a la vez, enriquecido por la voluntad de vivir y hallando su exaltación y fuerte estímulo en la voluntad de hacer el mal. Un esfuerzo inútil, considerado que no había conseguido liberarse de la maldita duplicidad de su carácter. Sin embargo, cuando la voluntad de expiación se atenuó, la peor parte de él salió a flote empezando a rebullir y a reclamar. Es evidente que el dualismo entre los dos personajes está en un continuo tira y afloja:

«Jekyll, de naturaleza compuesta, participaba a veces con las más vivas aprensiones y a veces con ávido deseo en los placeres y aventuras de Hyde; pero Hyde no se preocupaba lo más mínimo de Jekyll» (Stevenson, 2006, p. 62). Podemos notar que, poco

a poco, al disminuir las fuerzas de Jekyll, las de Hyde aumentan, aunque el odio que las separaba era ya de la misma intensidad.

La dualidad o multiplicidad de la psique humana parece oscilar entre la absoluta necesidad del orden y las tinieblas anárquicas del caos. Al final de la novela del escritor escocés, el metódico doctor Jekyll consigue inventar un antídoto para revertir los efectos de su pócima que lo lleva hacia el lado oscuro de su personalidad. De este modo restaura, aunque de forma pasajera, su cordura y tolerancia para mostrarse ante la refinada sociedad londinense que bien lo conocía. No obstante, la potencia de las fuerzas destructoras de la naturaleza termina por apoderarse de todo y el carismático doctor Jekyll sucumbe ante su alter ego, Edward Hyde, quedando convertido de por vida en semejante monstruo sobre el cual ya no tiene control; es su fin.

2.6 Mujeres y feminidad

En el relato de Stevenson apenas hay mujeres y ni una sola pertenece a la clase burguesa. La mayoría de estos personajes femeninos, presentes en la novela, son pasivos y débiles. Solo incidentalmente nos enteramos acerca de la niña atropellada por Edward Hyde y las enfurecidas mujeres que quieren vengarla, provocando un escándalo increíble por la multitud de personas que acuden en su ayuda. La siguiente mujer que vemos es a través de la narración de una sirvienta del asesinato de Danvers Carew. Después de presenciar el homicidio, se desmaya, despertando mucho después de que el asesino se fue. Ella es, por ende, una espectadora pasiva.

La presencia del sexo femenino se nota también en las mujeres deambulantes, en la maligna vieja que atiende el piso de Hyde en el barrio de Soho, en la doncella de la servidumbre de Jekyll, cuyos histéricos sollozos en la última noche corta en seco el mayordomo, o en la humilde mujer que ofrece a Hyde una caja de cerillas y recibe a cambio una bofetada. Es, sin duda, una novela que bien representa la pasividad de la mujer victoriana

Hay mucha especulación sobre las razones de la ausencia femenina en la historia; un argumento particularmente convincente, debido a que las mujeres funcionan como cimientos morales en la mayoría de las novelas victorianas. Se supone que son faros de buena influencia moral. *En El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, por lo tanto, ellas podrían haber complicado innecesariamente la historia. Según el escritor Gonzalo León (2018):

La mejor narrativa de fines del siglo XIX siempre pareció que la moral fue de la mano de las mujeres, o al menos de su presencia (*Ana Karenina* y *Madame Bovary* son notables ejemplos), y sin embargo Stevenson se las arregla para prescindir de

ellas, quizá no por un pensamiento misógino – nada raro en esa época – sino para probar las posibilidades del relato.

Además de ser un relato en el que domina el sexo masculino, los principales personajes del relato reúnen otras características más singulares: los hombres del libro son todos solteros, intelectuales, de emociones contenidas y faltos de energía, con evidentes connotaciones homoeróticas. El abogado y gran amigo de Jekyll, Utterson, piensa en Hyde como “el protegido” o “el favorito”. Lo que deja entrever que Utterson podría estar celoso de la protección y tratamiento que recibe Hyde. Da la sensación de que Jekyll haya dejado en un segundo plano la amistad del abogado, como si el doctor prefiriese la compañía de un ser tan monstruoso y abominable como Hyde. A esto se añade, el hecho de que el mismo Jekyll no desea ver a su amigo en aquellos momentos en los que su ánimo se encuentra más decaído. Lo que induce a pensar que Utterson no solo se sentiría preocupado por el estado físico y mental de su amigo, sino que estaría sumamente molesto porque solo Hyde podía tener acceso al encuentro y compañía de Jekyll. Sin olvidar que Stevenson no detalla que tipo de placeres eran del gusto de Jekyll. Estos, simplemente, aparecen en la obra como “indignos” placeres. Algo que puede llevar al lector a pensar que a Jekyll le gustaba practicar “emociones” que a la luz pública serían tachadas de intolerables. Este tipo de “emociones” bien podrían estar relacionadas con el mundo homosexual del viejo y puritano Londres victoriano.

2.7 Arrepentimiento

En los últimos tres capítulos – del 8 al 10 – y, particularmente en el último, titulado “La confesión de Henry Jekyll”, es el doctor quien finalmente asume la voz narradora a través de una carta. No tenemos que olvidar que, al leerla, debemos asumir el punto de vista del señor Utterson, para luego identificarnos con Jekyll. Tal declaración es sobre todo una confesión de alguien que se sabe culpable desde el comienzo de sus crímenes; el vaso está lleno. Henry Jekyll ya no aguanta más llevar una vida a escondidas, sin que sus seres queridos y cercanos se enteren de su doble personalidad y de las fechorías que eso conlleva. La sensación que Stevenson, una vez en la piel de Utterson, utilice la confesión de Jekyll para juzgar o querer demostrar algo activamente.

Una visión ciertamente religiosa y castigadora es la que encontramos en el artículo de Darío Fernández, publicado en la revista *Fabulantes*²⁴. “El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, Robert Louis Stevenson: una moralidad”, en el cual, por lo que entende-

24 Darío Fernández, “El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde, Robert Louis Stevenson: una moralidad” (2016), <https://www.fabulantes.com/2016/03/caso-doctor-jekyll-senor-hyde-robert-louis-stevenson/>

mos, los acontecimientos de la novela podrían interpretarse como una simple lucha entre el bien y el mal, considerados antagónicos, donde solo uno de los dos puede estar presente en la personalidad humana, puesto que Edward Hyde no es sino la revelación del verdadero espíritu de Henry Jekyll. Una distinta visión, psicoanalítica e introspectiva, capaz de analizar profundamente la dualidad o multiplicidad de la condición humana, nos invita a complementar estos dos aspectos como parte de la personalidad de un ser buscador, todavía ignaro de su integralidad.

Citando a -: «*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* no es sino una parábola del hombre que, teniendo en su mano la salvación, elige, contumaz, la condena». Esta opinión no es acorde a la visión del presente trabajo, que tiende a evidenciar como Henry Jekyll nunca se plantea el problema de la salvación o de la condena, sino que, investigando la naturaleza de la condición humana, se halla atrapado en algo más grande de lo que pensaba. Henry Jekyll, por medio de su descubrimiento, ya está descontrolado y aunque quiera, no tiene posibilidad de enmienda alguna, sino a través de su confesión o sacrificio final. «Por doble que fuera, no he sido nunca lo que se dice un hipócrita. Los dos lados de mi carácter estaban igualmente afirmados: cuando me abandonaba sin freno a mis placeres vergonzosos, era exactamente el mismo que cuando, a la luz del día trabajaba por el progreso de la ciencia y el bien del prójimo» (Stevenson, 2006, p. 52). La interpretación de esta frase respalda cuanto recién afirmado. Es una clara constatación de la otra parte de su ser que está poco a poco aflorando.

Sobre los “vergonzosos placeres” se hablará más en profundidad en el Capítulo 4, acerca de la sexualidad en la edad victoriana.

El artículo de Fernández (2016) presenta continuas comparaciones entre la novela de Stevenson y los versículos de la Biblia:

Entonces, ¿todo se reduce a una paráfrasis del texto apostólico? Sí, en parte. Pero el alma de Stevenson es demasiado generosa como para escribir una moralidad a palo seco; como Chateaubriand, sabe que “Dios no nos prohíbe seguir las sendas floridas cuando nos llevan hasta él”. Como buen cuentacuentos, no descuida la estructura. La Epístola a los Romanos explica el sentido del sacrificio de Cristo, por cuya muerte se expía el Pecado Original del hombre: “pues, al igual que por la desobediencia de un solo hombre [Adán] todos quedaron constituidos pecadores, así también por la obediencia de uno solo [Jesús] todos quedarán constituidos justos” (Romanos 5:19).

No olvidemos que la idea inicial del científico era la de descubrir y complementar las dos o más partes que pudieran sobresalir desde su interior; no poderlas controlar e

integrar resulta ser su único y fatal fracaso. Por lo tanto, resulta evidente que la elaboración del maldito brebaje no es un medio para desenfrenar su lujuria y perdición, sino, significa buscar y aceptar la existencia de un ser integral que bucea en su abismo con el fin de analizar su multiplicidad. Es cierto que la época victoriana es una edad de fachada, sexualmente represiva y de modales enmascarados frente a la sociedad, “pero en esta tesis creemos que el arrepentimiento de Henry Jekyll es sincero, además de ser la única vía de escape. Jekyll no es un hipócrita, o no lo es más que la sociedad de la que es parte; no peca por puro placer como afirma Fernández (2016): «Jekyll es un hipócrita escudado en las apariencias para pecar a placer, mientras que Hyde no es sino el atuendo del pecador». También agrega que: “la pócima de Jekyll es un nuevo fruto del Árbol del Conocimiento; al tomarla, reniega del sacrificio de Cristo, restituye el Pecado Original. He ahí la afrenta”.

El personaje de Jekyll está en una búsqueda constante de sí mismo, donde si hay cierto “pecado” es representado por su desenfrenada ambición de ir más allá y dar conocimiento de sus logros a la comunidad académica, desafiando al poder de los dioses – o del Dios católico – es decir, desafiando esa fe religiosa que no se basa sobre la lógica, la ciencia y la investigación y retando lo ya establecido.

Este desafío es su verdadero pecado y sus palabras lo confirman:

Más que defectos graves, fueron por lo tanto mis aspiraciones excesivas a hacer de mí lo que he sido, y a separar en mí, más radicalmente que en otros, esas dos zonas del bien y del mal que dividen y componen la doble naturaleza del hombre. Pero sucedió que mis investigaciones científicas, decididamente orientadas hacia lo místico y lo transcendental, confluyeron en las reflexiones que he dicho, derramando una viva luz sobre esta conciencia de guerra perenne de mí conmigo mismo. (Stevenson, 2006, p. 60)

Sería muy pretencioso afirmar que Stevenson quisiera que concibiéramos su relato de una u otra manera. La visión de la sociedad victoriana de 1886 es seguramente distinta a la del siglo XXI. En ese entonces, las teorías de Freud, Jung o Lacan todavía no estaban difundidas. Como única vía de escape, la narración llega a su fin con el suicidio del galeno, para cortar de una vez por todas, la oscura y dañina influencia que Edward Hyde ejerce sobre él. Todo termina con una carta de confesión y despedida para su amigo Gabriel Utterson quien no puede parar el trágico desenlace, aunque, hasta durante la redacción de la declaración final del doctor Henry Jekyll, la nefasta influencia del mal puede manifestarse en cualquier momento, puesto que, si la metamorfosis se produjese mientras este esté aun escribiendo, Hyde la haría inmediatamente pedazos.



Capítulo 3

Ética, estética, hedonismo e iconodulía en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde

Each man sees his own sin in Dorian Gray.
What Dorian Gray's sins are no one knows'.
Oscar Wilde (To the Editor of The Scots Observer, 9 de julio de 1890).

La novela del escritor irlandés, Oscar Fingall O'Flahertie Wills Wilde, gira indudablemente alrededor de la belleza, considerada el verdadero secreto de la vida²⁵, donde resulta evidente la contraposición a los valores victorianos tradicionales. Es considerada una de las últimas obras clásicas de la novela de terror gótica con una fuerte temática faustiana. El temperamento de su protagonista, de hecho, es una simbiosis moderna entre el *Doctor Faust* diabólico de Goethe y el Narciso de Ovidio en *La Metamorfosis*, quien, desesperado, golpea su pecho desnudo con la palma de sus manos de mármol y muere al lado de su imagen. Esta obra literaria no es impulsada solamente por ideas esteticistas, sino más bien, este trabajo quiere demostrar que se alimenta de un conflicto existencial con el que Wilde, sobre todo en la edición del año 1891, que abordaremos en las páginas siguientes, dotará a su personaje, Dorian Gray, de un componente filosófico, adentrándose incluso en las tensiones del subconsciente:

«Tenemos razones para considerar que en esta novela Wilde se acerca muchísimo a un conflicto existencial que tiene cabida en la mayoría de los seres humanos, y que tal conflicto será el impulsor de las acciones realizadas por Dorian Gray»²⁶ (Ivizate, 2015).

25 Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (Luarna Ediciones), 4/92. Seguiremos *The Picture of Dorian Gray* (Webster's Spanish Thesaurus, 2005) como texto en lengua inglesa, con el acrónimo de EV (English Version), 4: 'I remembered what you had said to me on that wonderful evening when we first dined together, about the search for beauty being the real secret of life'.

26 "Trasfondo filosófico e intertextualidad en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde". Con esta afirmación nos acercamos a una mayor comprensión de cómo este texto literario presenta rasgos de intertextualidad filosófica con las obras de Platón y Aristóteles, a través de la influencia del arte en la construcción de los personajes.

Por lo tanto, analizar este último concepto nos lleva directamente a una profundización hacia el conflicto que ha movido y ha sido parte principal de la existencia humana desde épocas primitivas, evidenciándose más en la medida en que los seres humanos se han vuelto cada vez más conscientes de ellos mismos; estamos hablando del miedo a envejecer y a desaparecer. Temas percibidos por Oscar Wilde como ser humano y transmitidos y reflejados en su personaje principal Dorian, quien, probablemente, peca y comete excesos, debido a la conciencia de la brevedad de la vida, tras darse cuenta de su belleza física que quiere aprovechar hasta las últimas consecuencias, como sugiere esta oración: «¡si fuese al revés! ¡Si yo me conservase siempre joven y el retrato envejeciera! Daría, ¡daría cualquier cosa por eso! ¡Incluso el alma!» (Wilde, 2005, p. 51).

Otto Rank (1925) considera que al lado del temor y del odio al doble, el enamoramiento narcisista de la propia imagen y el yo, aparece de forma muy notable en *El retrato de Dorian Gray*²⁷. «La conciencia de su propia belleza lo asaltó como una revelación» (Wilde, 2005, p. 49). En esta afirmación, observamos rasgos de la iconodulía del personaje literario. Así que, mientras Dorian está contemplando la sombra de su propio encanto, comienza a percibir el temor a envejecer, un miedo que tiene estrecha vinculación con la idea de la muerte. «Cuando descubra que envejezco, me mataré» (Wilde, 2005, p. 51). Rank (1925) lo tiene muy claro sosteniendo que:

Dorian, quien se caracteriza como Narciso, ama a su propia imagen y, por lo tanto, su propio cuerpo. Unido a esta actitud narcisista está su imponente egoísmo, su incapacidad para el amor y su vida sexual anormal. Las amistades íntimas con hombres jóvenes, que Basil Hallward le reprocha, son intentos de realizar el enamoramiento erótico con su propia imagen juvenil²⁸. (p. 115)

También Joseph Carroll refuerza tal idea al considerar como Dorian repudia la idea de entablar vínculos afectivos (Carroll, 2005). Sobresale un perfil de alguien que solo es capaz de obtener los más toscos placeres sensuales, sin lograr jamás una relación

27 En la conferencia magistral, por Bruno Estañol, titulada “El que camino a mi lado”: el tema del doble en la psiquiatría y en la cultura, en la página 269, se señala que: el texto de Otto Rank sobre el doble (*El doble y don Juan*) tiene el doble mérito de ahondar en la psicopatología del fenómeno y en su revelación como uno de los grandes mitos generados por las ilusiones humanas. Es un mito tan importante como el de Don Juan y el del Doctor Fausto. El doble solo existe, como dijo irónicamente Cortázar, porque creemos en la inmortalidad.

28 Lord Henry Wotton es el que permite que Dorian conozca el mundo de los burdeles victorianos, frecuentando mujeres, principalmente. Similitud, quizás, con la relación Wilde-Douglas, donde, en cambio, es este último (el más joven) quien abre las puertas del “pecado”.

espiritual. Esta capacidad defectuosa para el amor, la comparte Dorian con casi todos los héroes-dobles²⁹. Él mismo dice que esta deficiencia surge de una fijación narcisista en su propio yo: «ojalá pudiera amar. Me encuentro muy concentrado en mí mismo. Mi propia personalidad se ha convertido en una carga. Quiero escapar, irme, olvidar» (Rank, 1925, p. 117)³⁰. Un motivo que revela cierta relación entre el temor a la muerte y la actitud narcisista, es el deseo de ser joven para siempre. Por un lado, siempre siguiendo la tesis de Rank, tal deseo representa la fijación libidinosa del individuo en una etapa definida del desarrollo del yo, y por la otra, expresa el temor a envejecer; miedo que representa el temor a la muerte (Rank, 1925).

Aceptando estas teorías, por un lado, tenemos un exceso, por el otro, una renuncia, o un miedo profundo a ser juzgado en un posible “más allá”. Exceso y renuncia son dos temáticas fundamentales en la moral victoriana del tardo siglo XIX. Vemos que existen dos acciones en esta novela de Wilde: el suicidio de Sybil Vane por amor y la renuncia a un gran amor por la poesía de Dorian Gray.

3.1 Ética y estética: entre dos maestros

El retrato de Dorian Gray está basada en un continuo enfrentamiento entre actitud ética y actitud estética³¹, encarnadas en los personajes de Basil Hallward, un burgués quien personifica la postura ética y cree en la función pedagógica del arte, y Lord Henry Wotton, un esteta que considera atrasada esa moralidad burguesa que domina la Inglaterra de finales del siglo XIX y no quiere oír nada que tenga que ver con realismo vulgar, miseria y pobreza. Para él está bien todo aquello que proporciona placer, y está mal todo aquello que no lo proporciona. El arte es para las personas educadas y refinadas que saben apreciarlo y contemplarlo; no es para todos. Ese sentir refinado no se aprende; se hereda por linaje. Rasgos de hedonismo afloran tras responder la

29 Pueden ser aquí señaladas algunas novelas cortas o cuentos, donde hallamos la presencia del héroe-doble: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, del escocés Stevenson; *El difunto Mattia Pascal*, del italiano Pirandello; *El doble*, del ruso Dostoievski; *Los elixires del diablo*, del alemán Hoffmann, entre otros. En alemán la palabra doble, se traduce como “doppelgänger”, es decir, “el que camina al lado”.

30 Esta cita recuerda la historia del Matías Pascal pirandelliano, quien, un día, se va a Montecarlo huyendo de sus circunstancias: una suegra que lo martiriza, deudas crecientes y un trabajo que no le satisface. De repente, acontece un extraordinario suceso que le dará la posibilidad de liberarse. A partir de entonces, tomará otra identidad.

31 En el Prefacio de *The Picture of Dorian Gray*, Norton Critical Edition, 2006, se ahonda en tal concepto de la siguiente manera: *The Picture of Dorian Gray* articulates, without offering a clear solution, the conflict that arises as a result of the struggle within an individual's nature between the impulse toward self-gratification and the sense of guilt that is a consequence of acting upon that inclination.

pregunta de Basil acerca de si Sybil es una buena chica: «no, no; la chica es mejor que buena, es hermosa -murmuró Lord Henry, saboreando un vaso de vermut con zumo de naranjas amargas» (Wilde, 2005, p. 37). Efectivamente, ella es descrita como una combinación entre el ideal clásico de perfección (al puro estilo griego) y de la visión romántica de belleza. Es inicialmente inalcanzable, puesto que se beneficia tanto de su belleza física como de su sobresaliente talento artístico. Tampoco podemos olvidarnos de su hermosa voz (Wilde, 2006). Emily Eels observa que Dorian considera a Sybil como una actriz capaz de crear una emoción en el escenario que se casa perfectamente con la idea estética formulada por Wilde en el Prefacio.

La parte estética se impone en la novela. Indudablemente notamos cómo esta afecta vida y acciones del protagonista. Dorian deberá adoptar una postura clara y decidir cuál de los dos maestros seguir: la ética de Basil o la estética de Henry. Una vez tomado el rumbo y decidido su camino, la actitud hedonista hasta el extremo practicada por Dorian Gray, no va dirigida a aniquilar el yo, como proponía Arthur Schopenhauer, sino, más bien, a alimentarle y satisfacerle (Saceda, 2015). Wilde usa el personaje de Dorian para desafiar la moralidad victoriana con su hedonismo en lo que se podría definir como una naciente modernidad. No obstante, todo cambio tiene su alto precio por pagar. Para simplificar estos dos conceptos, podemos alegar que la ética se ocupa del bien, mientras que la estética investiga todo tema relacionado con la belleza. En el pensamiento griego, ética y estética son lo mismo, porque lo bueno es bello y lo bello es bueno, encarnado en el ideal griego de la “*kalos kai agathos*”³². Sin embargo, Schopenhauer y los filósofos pesimistas del siglo XIX, tales como Mainländer, von Hartmann y Kierkegaard, entre otros, no opinaban lo mismo, puesto que, veían ética y estética como dos principios o fundamentos filosóficos distintos e irreconciliables. Según Kierkegaard, la idea básica con la que se ha de enfrentar el individuo en su búsqueda de realización personal ha de dividirse en tres esferas: la ética, la estética y la religiosa. De hecho, el filósofo danés ve tales principios como exclusivos y cerrados (Collins, 1958). Una cosa es el bien y otra cosa es lo bello. La contemplación de lo bello, a diferencia de lo que pensaban los griegos, no conduce al bien, no mejora al ser humano. El arte, por tanto, no está para educar, sino para evadir (Saceda, 2015). «El arte y nada más que el arte», escribió Nietzsche en *El ocaso de los ídolos*.

La estética, por ende, no tendría un carácter utilitario, educativo, al servicio de la ética, sino que sería autónoma, y su único cometido consistiría en evadirnos de la ruinosa

32 Término en uso en la antigua Grecia, donde los aristócratas se consideraban hombres bellos y buenos. En *la República* de Platón, esta tipología de hombre bello y bueno es visto como amante de la cultura y del saber, mientras que, en el *Timeo* se considera como el ideal de perfección individual. Oscar Wilde aboga por el regreso al ideal heleno, mostrándose muy incline y afín a los conceptos platónicos.

existencia del mundo. Wilde lucha para cambiar esta idea de “evasión”, dándole un papel principal a la estética, revitalizando el espíritu ancestral griego, alcanzando lo sublime y la eternidad de los sentidos, a través del goce estético. Esta es una visión bastante diferente a la de Schopenhauer, quien ve el mundo como escenario de dolor y sufrimiento, donde ni la vida ni la humanidad tienen sentido. Y si la vida y la humanidad no tienen sentido, hacer el bien tampoco lo tiene. Solo existe un principio ético válido para todo el mundo, uno y no más, dirá Schopenhauer: “*neminem laede*”, a nadie hiera. Más allá de eso, la ética no existe. Por ende, este pensamiento tiene más rasgos budistas de renuncia a formar parte de ese mundo tan horrible. Las diferencias entre los dos aparecen claras: Schopenhauer le apunta a la aniquilación del yo, Wilde a su sublimación. Traducido, se puede ver como renuncia, por un lado, exceso, por el otro. Schopenhauer afirma que:

El mal es solo lo positivo; hace sentir su propia existencia, en otras palabras, la felicidad y la satisfacción implican siempre algún deseo cumplido, algún estado de dolor llevado al extremo. Esto explica el hecho de que, en general, encontramos que el placer no es tan agradable como esperábamos y que el dolor es mucho más doloroso. (Saunders, 2005, pp. 6-7)³³

El esteticismo inglés, en plena expansión entre 1868 y 1901, enfatiza los valores artísticos por encima de los valores morales y sociales en la literatura³⁴, las bellas artes y las artes decorativas. En términos generales, es comparable al simbolismo, al decadentismo francés³⁵

33 Según el texto en inglés: Evil is just what is positive; it makes its own existence felt. In other words, happiness and satisfaction always imply some desire fulfilled, some state of pain brought to an end. El mal es solo lo positivo; hace sentir su propia existencia. En otras palabras, la felicidad y la satisfacción implican siempre algún deseo cumplido, algún estado de dolor puesto fin. Para reforzar más conceptos acerca de este tema, se recomienda consultar el artículo “Pesimismo y Nihilismo: de Schopenhauer a Heidegger”. Curso de verano organizado por la Universidad Complutense de Madrid. El Escorial (Madrid), 1-12 agosto de 1988.

34 ‘An artist, sir, has no ethical sympathies at all. Virtue and wickedness are to him simply what the colours of his palette are to the painter’. Esta frase fue escrita por Wilde en una carta al editor del famoso periódico *The Scots Observer*, el 9 de junio de 1890, en respuesta a las críticas recibidas por este sobre su novela. Se evidencia en ella la teoría estética del escritor irlandés de acuerdo también, a la visión de su mentor Walter Pater.

35 Véase la novela *À Rebours (Against the Grain)*, escrita en 1884 por el francés Joris-Karl Huysmans, quien es considerado uno de los escritores más rebeldes y significativos del fin de siglo. De acuerdo con la Norton Critical Edition (2006, 309), del libro *The Picture of Dorian Gray*, como Wilde reconoció en una carta del 15 de abril de 1892, es la significativa influencia que la obra de Huysmans tuvo en su novela: “The book in *Dorian Gray* is one of the many books I have written, but is partly suggested by Huysmans’s *À Rebours*” (Letter 313).

y el italiano³⁶, siendo clasificado como una temprana y vanguardista, o modernista, reacción a la sociedad victoriana donde también encontramos raíces posrománticas, casi en un intento de su recuperación. Los escritores decadentistas ingleses recibieron una clara y directa influencia por el profesor de Oxford, Walter Pater (1839-1894) y sus ensayos publicados en 1867 y 1868, en los cuales se reivindicaba que la vida se debe vivir intensamente siguiendo el ideal de la belleza. Tales conceptos se dejarán ver a lo largo del relato *El retrato de Dorian Gray*, como también no pasarán inobservadas aquellas de John Ruskin³⁷ y Charles Baudelaire³⁸. Del primero, se apoya en la idea de la belleza y del segundo, el dandismo, que veremos encarnado en el personaje de Lord Henry Wotton.

Aunque hay que reconocer que Ruskin, relaciona el arte con la moral, mientras que Wilde no comparte de ninguna manera esta posición. Según él, el arte está fuera de los alcances de la moral³⁹ y eso se refleja en el contenido de su novela. Pater es seguramente su influencia más profunda, sobre todo con respecto a la significación del momento, aprovechar el instante, saborearlo; muy en línea con el vivir hedonista⁴⁰. Vivir las grandes pasiones era una idea que escandalizaba la sociedad victoriana, quien más tarde condenó a Wilde y lo despojó de sus bienes. También el francés Charles Baudelaire se encontró en una situación similar cuando se publicó

36 Obras de Luigi Pirandello como *Il fu Mattia Pascal* (1904), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) y *Uno, nessuno e centomila* (1926), son parte de este movimiento literario.

37 Escritor, crítico de arte y sociólogo, vive entre 1819 y 1900, en plena Revolución Industrial. Uno de los hombres más cultos de Inglaterra, también una de las mayores fuentes de inspiración que contribuyeron al desarrollo artístico de Oscar Wilde sobre temas estéticos. Fue, además, gran influencia para Mahatma Gandhi. La idea de belleza de Ruskin posee una doble naturaleza: la belleza abstracta de las cosas, privilegiando la forma, y la que se puede reconocer tras un proceso de elaboración y trabajo paciente del artista en la obra. Este aspecto nos remite a Basil Hallward, pintor del retrato de Dorian y paciente creador de arte.

38 Con sus *Flores del mal* y sus páginas de crítica artística, Charles Baudelaire abre las puertas a la exploración creadora y visionaria de la poesía y del arte, desde la mitad del siglo XIX hasta la actualidad. En *Le tombeau de Baudelaire* (1958, p. 51), Jean Pierre Jouve afirma que Baudelaire crea una nueva poesía francesa, tras siglos de insipidez, porque su creación anuncia la gran mutación de los valores estéticos, artísticos ideológicos y sociales.

39 En *The Decay of Lying*, ensayo de Wilde, publicado en 1891 (que recuerda mucho los Diálogos de Platón por su estructura), el debate entre Cyril y Vivian (nombres de sus dos hijos), evidencia como es la vida que imita el arte y no al revés: "Life imitates Art far more than Art imitates Life" *The Picture of Dorian Gray*, (New York-London: Third Norton Critical Edition, 2006), 343.

40 En *The Renaissance Studies in Art and Poetry*, ed. Donald Hall (Berkeley U of California P, 1980), 187-88, Pater sugiere que: 'our failure is to form habits' (nuestro fracaso es crear hábitos).

Las flores del mal, en 1857 y cuya censura sería levantada solo en 1949. Sin embargo, cabe decir que, según Joseph Carroll, aunque Wilde es un ferviente discípulo del esteticismo de su mentor más directo, de este difiere acerca del concepto de la naturaleza humana (Wilde, 2006).

Regresando a la novela en cuestión, por él considerada venenosa y perfecta, desde sus primeros versos, nos adentramos en un mundo completamente en distonía con la perversa y cerrada moral victoriana:

Quienes descubren significados ruines en cosas hermosas están corrompidos sin ser elegantes, lo que es un defecto. Quienes encuentran significados bellos en cosas hermosas son espíritus cultivados. Para ellos hay esperanza. Revelar el arte y ocultar al autor es la meta del artista (Prefacio). (Wilde, 2006, p. 353)

Como bien analiza Funke (1972), en su biografía de Oscar Wilde: «la belleza formal determina, pues, el valor de una obra de arte y no los contenidos morales, metafísicos o literarios» (p. 252). Así, pues, lo esencial no es para el artista la significación, sino el efecto estético⁴¹. Según el mismo escritor alemán, lo que Wilde entendía por esteticismo lo había expuesto en una entrevista celebrada a su llegada a Estados Unidos, en el año 1882, donde aclaró:

Es la ocupación con lo que puede hallarse en el arte. Es la búsqueda del secreto de la vida. Todo lo que se encierra en el arte representa la verdad eterna, es expresión de la gran verdad oculta. En este sentido el esteticismo puede considerarse como estudio de la verdad en el arte. (Funke, 1972, pp. 62-63)

Según Ivizate, (como se citó en Funke, 1972) este contenido le otorga a Wilde ser considerado y reconocido por Funke como el representante del nuevo “renacimiento inglés del arte”. Es más, según este:

La destrucción de Dorian Gray, encarnación del esteticismo desenfrenado, ilustra la inmoralidad de tal estilo de vida y demuestra gravemente sus consecuencias.

41 Durante el juicio al que fue sometido en 1895, Wilde afirmó: ‘The views on illiterates on art are unaccountable. I am concerned only with my view on art’, NCE, 382. Eso, en respuesta a los ataques de la acusación, liderada por Edward Carson, quien, además, había sido su compañero de estudios en el Trinity College.

Wilde utiliza a *Dorian Gray* no como un reclamo del esteticismo, sino más bien para advertir de la hostilidad del esteticismo incontrolado hacia la moral⁴². (p. 63)

Según Diana Ivizate (2015), Wilde no se ha limitado a exponer la conducta esteticista excesiva como un atentado contra la moral victoriana, ha hurgado además en los insondables de la psique humana, que hacen al hombre debatirse entre el ser y el deber ser⁴³.

En el siglo XIX, la recepción crítica de la novela *El retrato de Dorian Gray*, la única escrita por Wilde, fue pobre. La obra apareció por primera vez el 20 de junio de 1890, en el *Lippincott's Monthly Magazine*, como cuento. El escritor irlandés revisaría la obra, haría varias modificaciones y agregaría nuevos capítulos para su publicación posterior como novela. La versión modificada fue publicada por Ward, Lock & Co en abril de 1891. Estas revisiones del libro lograron para la novela una “cierta notoriedad por ser “*mawkish*” y “*nauseous*”, es decir, impuro, afeminado y contaminante. Tal escándalo moralista surgió del homoerotismo de la novela⁴⁴, que ofendió las sensibilidades sociales, literarias y estéticas de los críticos de libros victorianos

42 A tal propósito es fundamental citar parte del texto de una carta de respuesta (citada en NCE, 364), enviada por el mismo Wilde al editorial de la *St. James's Gazette*, que había definido su novela “*mawkish*” (cursi) y *nauseous*” (nauseabunda), con fecha 26 de junio de 1890. El debate se centra acerca de la moralidad de *El retrato de Dorian Gray*: All excess, as well as all renunciation, brings to its own punishment. The painter, Basil Hallward, worshipping physical beauty far too much, as most painters do, dies by the hand of one in whose soul he has created a monstrous and absurd vanity. Dorian Gray tries to kill conscience, and at that moment kills himself. Lord Henry Wotton seeks to be merely the spectator of life’.

43 Esta visión puede ser ampliada consultando su libro *Lo bello y lo ético en la obra de Oscar Wilde* (Editorial Verbum, 2017), donde se realiza una asociación de los conceptos éticos y estéticos en la obra del escritor que, hasta la fecha se habían debatido más bien por separado, omitiéndose en la mayoría de los casos lo que Ivizate llama “la ética del esteta”.

44 Es bueno recordar, una vez más, las similitudes que hay entre esta novela y *À Rebour*, de Huysmans, aunque los dos héroes, Des Esseintes y Dorian difieren. El mismo Wilde así las describe: Each reflects a love of Renaissance demonology and the baroque temper in art and in mores; each shows devotion to the exotic, to sensation and to decadent taste; each offers the reader extensive if not tedious inventories of jewels, perfumes, and other luxuries of art; and each hint at a spectrum of forbidden practices, especially homoeroticism. *The Picture of Dorian Gray* (New York-London: Norton Critical Edition, 2006), 309-10. Esta declaración de “prácticas prohibidas” y homoerotismo, se volverá en contra del escritor irlandés durante el juicio al que fue sometido y, posteriormente condenado a dos años de trabajo forzoso, en 1895.

Sin embargo, la mayoría de las críticas fueron personales, atacando a Wilde por ser un hedonista con una visión distorsionada de la moralidad convencional de la Gran Bretaña victoriana. En respuesta a esas críticas, Wilde oscureció el homoerotismo de la historia y amplió los antecedentes personales de los personajes, intentando moderar algunos de los pasajes más homoeróticos del libro u otros, donde las intenciones de los personajes podían ser malinterpretadas. En la edición de 1890, Basil dice a Henry cómo adora a Dorian y le ruega que no se lleve a la única persona que hace mi vida absolutamente encantadora para él. El enfoque de Basil en la edición de 1890 parece ser más hacia el amor, mientras que el mismo pintor de la edición 1891 se preocupa más por su arte, al decir que una persona que da a su arte sea cual sea el encanto que pueda poseer, su vida como un artista depende de él.

La novela también fue ampliada de forma considerable, puesto que los trece capítulos originales se convirtieron en veinte y el capítulo final fue dividido en dos nuevos capítulos. Las adiciones permitieron dar contenido a Dorian como un personaje, además de proveer exhaustivos detalles sobre su ascendencia – nieto de Lord Kelso e hijo de Margaret Devereux, según cuenta Lord Fermor, tío de Lord Henry Wotton - sobre el linaje familiar de Dorian Gray - lo que contribuyó a hacer tanto su final y trágico colapso psicológico que sus remordimientos más prolongados y convincentes. De hecho, Wilde nos enseña su pasión por el análisis psicológico de los personajes y sus introspecciones. Concibe a Dorian Gray como un sujeto entregado a unas pasiones que no permiten un juicio ético, sino mucho después de sustentarlas en factores psicológicos, inconscientes y existenciales (Ivzate, 2015).

Otra inclusión es la del personaje de James Vane, hermano de Sybil y casi cuñado de Dorian. Hecho que ayudó a Wilde a elaborar el personaje de Sybil Vane y sus antecedentes. La adición del personaje ayudó a enfatizar y a prefigurar las maneras egoístas de Dorian, como James vaticina sobre sus futuras acciones no honorables. Otro cambio notable, ya que, en la segunda mitad de la novela, se especifican algunos eventos que tienen que ver con el cumpleaños número 32 de Dorian Gray, precisamente el 7 de noviembre. Después de los cambios, se especificó que tuvieron lugar en torno al cumpleaños 38 de Dorian, el 9 de noviembre, por tanto, extendiendo el periodo durante el que transcurre la historia. La anterior fecha es también significativa, pues coincide con el año en la vida de Wilde durante el cual se inició en prácticas homosexuales, pese a estar casado con Constance Lloyd y tener a dos hijos.

3.2 El trasfondo de los personajes

En una carta⁴⁵, Wilde escribió que los tres personajes principales de *El retrato de Dorian Gray* son, de diferentes formas, reflejos de sí mismo: “Basil Hallward es lo que creo que soy; Lord Henry lo que el mundo piensa de mí; Dorian lo que me gustaría ser en otras edades, tal vez”. Tras un atento análisis, es fácil notar cómo las disertaciones de Lord Henry tienen un fuerte parecido con las de Oscar, en su constante crítica a la sociedad victoriana. Según Carroll, la personalidad del autor irlandés se esparce en los tres personajes, evidenciando la multiplicidad, belleza y tal vez angustia de su alma (Wilde, 2006). La existencia de los personajes creados por Wilde en esta novela adquiere sentido solo mediante el arte, según la investigadora cubana Diana Ivizate.

Vamos al comienzo de la obra, cuando Lord Henry Wotton observa a su amigo Basil Hallward pintando el retrato de un hermoso y en futuro, narcisista joven llamado Dorian Gray, más adelante cautivado por el nuevo hedonismo de Lord Henry. El alma del pintor tiembla y se sacude al conocer al joven:

Al darme la vuelta vi a Dorian Gray por vez primera. Cuando nuestros ojos se encontraron, me noté palidecer. Una extraña sensación de terror se apoderó de mí. Supe que tenía delante a alguien con una personalidad tan fascinante que, si yo se lo permitía, iba a absorber toda mi existencia, el alma entera, incluso mi arte. (Wilde, 2005, p. 16)

Un encuentro que, más tarde, resultará ser fatal para Basil, un hombre profundamente moral, enamorado de Dorian y plenamente consciente de sentir una fuerte atracción por su modelo⁴⁶. Más tarde admite que «mientras viva, la personalidad de Dorian Gray me dominará» (Wilde, 2005, p. 27). Basil ya entrevé la mala influencia que Henry podría tener sobre Dorian. Por eso, le recomienda no influir en el desarrollo espiritual de su protegido:

Tu influencia sería mala. El mundo es muy grande y encierra mucha gente maravillosa. No me arrebatas la única persona que da a mi arte todo el encanto que posee: mi vida de artista depende de él. Tenlo en cuenta, Harry, confío en ti. (Wilde, 2005, p. 30)

45 El Prefacio del libro *The Picture of Dorian Gray*, Norton Critical Edition, publicado por Michael Patrick Gillespie en 2006, reporta que, en una carta escrita el 12 de febrero de 1894 y enviada a Ralph Payne, quien había alabado *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde resume y encuentra analogías entre él y sus principales personajes de la novela: ‘I am so glad you like that strange coloured book of mine: it contains much of me in it. Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be – in other ages perhaps’ (*The Letters of Oscar Wilde*, 352).

46 Carroll escribe: ‘Basil is devoted to Dorian as the embodiment of purely sensual beauty, but he also believes in the “soul”’. NCE, 406.

Lord Henry Wotton, mentor de Dorian, le expone su propia idea del mundo, totalmente opuesta a la visión victoriana, en los innumerables encuentros y conversaciones tenidas. El primer ataque va directo hacia el corazón de la iglesia: «el miedo a la sociedad, que es la base de la moral; el miedo a Dios, que es el secreto de la religión: esas son las dos cosas que nos gobiernan» (Wilde, 2005, p. 36).

Sucede que en la Iglesia no se piensa. Un obispo sigue diciendo a los ochenta años lo que a los dieciocho le contaron que tenía que decir, y la consecuencia lógica es que siempre tiene un aspecto delicioso. Tu misterioso joven amigo, cuyo nombre nunca me has revelado, pero cuyo retrato me fascina de verdad, nunca piensa. Estoy completamente seguro de ello. Es una hermosa criatura, descerebrada, que debería estar siempre aquí en invierno, cuando no tenemos flores que mirar, y también en verano, cuando buscamos algo que nos enfríe la inteligencia. (Wilde, 2005, p. 10)

Luego, afirma que el único encanto del matrimonio, ya que exige de ambas partes practicar asiduamente el engaño.

Wilde usa a Lord Henry Wotton, un aristócrata hedonista y un dandi decadente que defiende una filosofía del hedonismo autoindulgente, para criticar profundamente la sociedad victoriana, gobernada por el miedo a un dios y limitada por varias restricciones, por ser «una época tan mezquina y tan vulgar como la nuestra. Una época zafiamente carnal en sus placeres y enormemente vulgar en sus metas»⁴⁷ (Wilde, 2005, p. 68). El dandismo es el total desinterés por la vida cotidiana. El dandi es ocioso, extravagante, aficionado al lujo, a la moda y al mundo del placer. De manera clara se ven estas ideas reflejadas en el estilo de vida de Oscar Wilde y en el estilo de vida asumido por su personaje de Dorian Gray.

Indudablemente Lord Henry vive a través de las emociones de Dorian, siendo su instigador, su extensión: «se ha dicho que los grandes acontecimientos del mundo suceden en el cerebro. Es también en el cerebro, y solo en el cerebro, donde se cometen los grandes pecados» (Wilde, 2005, p. 37). Sus disquisiciones continúan en el Capítulo 2, donde afirma que «el pecado es el único elemento de color que queda

47 'An age so limited and vulgar as our own, an age grossly carnal in its pleasures, and grossly common in its aims'. Esta última cita merece una profundización acerca de la similitud entre el dandismo de lord Henry Wotton y la vida personal del escritor irlandés: ambos, en su egocentrismo, encarnan la actitud del dandi-esteta. Podríamos resumir el proyecto existencial del dandi como una síntesis refinada de hedonismo (sensualidad que produce el placer y, por ende, la felicidad) epicúreo (placeres como única fuente de felicidad).

en la vida moderna» (p. 56). Y la búsqueda de los placeres prohibidos es revelada en esta oración: «qué obsesión tienen las personas con la fidelidad. Incluso el amor es solo una cuestión de fisiología» (p. 57).

La influencia que Lord Henry ejerce sobre Dorian puede ser interpretada como un estado de iniciación estética, donde el joven inicia a explorar sus sentidos, llegando a la convicción de que la belleza es lo único que vale la pena tener en la vida y desea que el retrato, que Basil está todavía pintando, envejezca en su lugar. «El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo que no se ve. Sí, señor Gray, los dioses han sido buenos con usted. Pero lo que los dioses dan, también lo quitan, y muy pronto» (Wilde, 2005, p. 44). Una interesante reflexión filosófica, parte de la visión del mundo libertino de Lord Wotton corrompe a Dorian, quien luego lo emula con éxito. «Tienes razón, Harry; creo que estás en lo cierto. No puedo dejar de contarte las cosas. Tienes una curiosa influencia sobre mí. Si alguna vez cometiera un delito, vendría a confesártelo. Tú lo entenderías» (Wilde, 2005, p. 98). Así el aristócrata inglés recuerda el primer encuentro entre los dos:

Aquel muchacho a quien por una extraña casualidad había conocido en el estudio de Basil encarnaba además un modelo maravilloso o, al menos, se le podía convertir en un ser maravilloso. Suyo era el encanto, y la pureza inmaculada de la adolescencia, junto a una belleza que solo los antiguos mármoles griegos conservan para nosotros. (Wilde, 2005, p. 68)

Los expertos en estudios sobre la vida de Oscar Wilde creen que el personaje de Lord Henry Wotton está parcialmente inspirado por un amigo cercano del escritor, nada menos que Lord Ronald Sutherland Gower⁴⁸, quien fue miembro del Partido Liberal entre 1867 y 1874, además de ser escultor y escritor. Gower, contrariamente a su “alter ego” Wotton nunca se casó y fue bien conocido en la comunidad homosexual de la Londres victoriana, desde 1879. En 1890 fue implicado en el escándalo de un burdel masculino ubicado en Cleveland Street, Fitzrovia, un barrio céntrico de la ciudad de Londres⁴⁹.

48 Getsy, *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, C. 1880-1930* (London: Ashgate, 2004). El libro de Getsy señala como, en las últimas décadas del siglo XIX, y por ende de la época victoriana, Inglaterra experimenta un renovado y moderno interés hacia la escultura. Los 11 ensayos que componen esta obra, debaten acerca del lugar y la función de la escultura.

49 “The London Scandals”, *The Press*. XLVI (7418) (9 december 1889), 6. Es interesante notar que, entre los “escándalos” y la publicación de la novela de Wilde en el *Lippincott’s Magazine* (20 de junio de 1890), hay pocos meses de distancia: «Among the names mentioned in connection with it are Lords John Gower and Errol, the Equerry of Prince Albert Victor» (entre los nombres mencionados en relación con él se encuentran los señores John Gower y Errol, el escudero del príncipe Alberto Víctor).

Fue también implicado Albert Víctor, hijo mayor del príncipe de Gales, además de otras ilustres personalidades como Lord Errol y el abogado Alexander Meyrick Broadley, quien huyó al extranjero por cuatro años. Con anterioridad a este suceso, el príncipe de Gales le había enviado una carta definiéndolo miembro de una asociación de prácticas innaturales, a la cual Gower contestó de forma contundente e indignada. Su relación más importante y duradera fue con el periodista Frank Hirst, compromiso que se extendió hasta el fallecimiento de Gower⁵⁰. Los dos están enterrados en la Iglesia de Saint Paul, en Rusthall, condado de Kent, Inglaterra.

La tríada de personajes principales, compuesta por Dorian Gray, Lord Henry Wotton y el pintor Basil Hallward, es enriquecida y completada por Sybil Vane, una talentosa actriz y cantante que recita el papel de mujer activa e independiente en una sociedad victoriana donde los seres femeninos eran invisibles y tenían únicamente la tarea de ser esposas y madres. Victoria, es decir lady Wotton, esposa de Lord Henry, es a menudo tratada con desdén. Como consecuencia ella más tarde se divorcia de él.

Sybil es la niña hermosa de una familia pobre, de quien Dorian se enamora tras haberla visto en una actuación de Romeo y Julieta, después de visitarla detrás del escenario, presentándose. Ella, hechizada, lo llama “Príncipe azul”. Los dos se comprometen rápidamente. Dorian toca el cielo con sus dedos: «la confianza de Sybil me hace fiel, su fe me hace bueno. Cuando estoy con ella, reniego de todo lo que me has enseñado. Me convierto en alguien diferente del que has conocido» (Wilde, 2005, pp. 146-147), entrando verbalmente en contraste con su amigo y mentor al cual también dice: «¡eres horrible, Harry! No sé por qué te tengo tanto afecto» (p. 149).

Sin embargo, el amor –o enamoramiento, más bien – de Sybil por él, arruina su capacidad de actuar, porque ya no encuentra placer en retratar el amor ficticio, ya que ahora está experimentando y saboreando un verdadero amor en su vida. Dorian confiesa su amor por la actriz a su mentor; pero este lo incita a no casarse porque «los hombres se casan porque están cansados; las mujeres, porque sienten curiosidad: unos y otras acaban decepcionados». Dorian contesta: «creo que no es probable que me case, Harry. Estoy demasiado enamorado» (Wilde, 2005, p. 89), aunque reitera: «¡Harry! ¡Sybil Vane es sagrada!» (p. 99), exclama Dorian, casi queriendo eternizar su

50 Harford M. Hyde, *The Love That Dared Not Speak its Name*. Little, Brown, 1970. Publicado en Inglaterra bajo el título de *The Other Love*, se transformó en el actual gracias a este verso poético de Lord Alfred Douglas, “Bosie” (quien tuvo una larga y enfermiza relación sentimental con Oscar Wilde): ‘Have thy Will, I am the Love that dare not speak its name’ (ten tu voluntad, yo soy el amor que no se atreve a pronunciar su nombre). Como podemos notar, Hyde cambió ‘dare’ (en presente) con ‘dared’ (en pasado).

profundo sentir. El amante Dorian Gray quiere gritar su amor al mundo, desea sublimar esa pasión por encima de otras: «deseo dar celos a Romeo. Quiero que todos los amantes muertos oigan nuestras risas y se sientan entristecidos. Quiero que un soplo de nuestra pasión remueva su polvo, despierte sus cenizas y los haga sufrir. «¡Oh, Harry, ¡cómo la adoro!» (Wilde, 2005, p. 103)

De repente, la fuerte atracción y el amor que él dice probar por ella, prometiéndole cielo y tierra, se desvanece cuando Sybil, al renunciar a su arte, pierde su encanto y se transforma en una mujer ordinaria⁵¹. Se mata, al saber que Dorian ya no la ama – y tras haberse carnalmente entregado a él, hecho que en la época tenía su trascendencia. Su suicidio es la gran tragedia de esta novela. Es el punto de inflexión para Dorian, y es la muerte de la única figura verdaderamente inocente que encontramos. Según Ivizate (2015):

El tema del amor va a ser tratado al más puro estilo griego. Por un lado, la sublimación del amor; por otro, la tragedia. Y en medio de los dos, el mito. El mito de Narciso amándose a sí mismo más que a nada ni nadie en el mundo es reflejado a la perfección en el personaje de Dorian Gray, pero el Narciso de Wilde va mucho más allá: está dotado del exceso y la renuncia que en la vida de cualquier ser humano corresponden al ascenso y a la caída.

Al comentar el triste acontecimiento, Lord Henry la compara con la locura de Ofelia, en el Hamlet shakespeariano, quien, además, se suicida de la misma forma que Sybil; ahogándose en el río. Notamos entonces, cierta intertextualidad entre las obras de Shakespeare y Wilde.

Sería interesante y oportuno entender si el personaje de Sybil, en su doble versión, puede ser visto como otro desafío a la sociedad victoriana, dándole un rol diferente y haciéndola atrevida, para luego volverla a rebajar al estado de invisibilidad y pasividad de la mujer de esa época. Lo que sí aparece cierto, en un análisis posterior, ya que Sybil deja de ofrecerle al arte el lugar principal que ocupaba en su vida cuando Dorian le declara su amor. La noche siguiente a esa declaración, la actriz sube al escenario, pero está en las nubes y su actuación, en el papel de Juliet que le toca representar, es pésimo y netamente por debajo de su nivel habitual; Dorian ya no reconoce más al ser que lo hizo enamorar y soñar. Es irónico observar la sincronía entre el papel de la Juliet de Shakespeare y el de Sybil, en la vida real: ambas terminan suicidándose innecesariamente.

51 Y aquí hay que citar, una vez más, parte de la oración de Wilde 'All excess, as well as all renunciation, brings to its own punishment', que hace pensar que el autor quiera "castigar" a Sybil por haber renunciado a su talento.

“Dorian Gray fue palideciendo mientras la contemplaba. Estaba desconcertado y lleno de ansiedad” (Wilde, 2005, p. 156). Así que, a Dorian y sus amigos Sybil les parecía absolutamente incompetente sintiéndose todos horriblemente decepcionados.

La decoración del teatro donde actuaba Sybil Vane, la su descripción y los hechos que llegan a ocurrir allí, configuran una pequeña tragedia griega dentro del relato de Wilde. De esta forma Sybil le explica a su prometido las razones de la transformación:

Los decorados eran mi mundo. Solo sabía de sombras, pero me parecían reales. Luego llegaste tú, ¡mi maravilloso amor!, y sacaste a mi alma de su prisión. Me enseñaste qué es la realidad. (Wilde, 2005, p. 161)

Matizando que su sentimiento es más profundo y valioso que el arte mismo. Esta desafortunada comparación, abre la puerta al fin del sueño de los enamorados. Dorian se dejó caer en el sofá y evitó mirarla:

Has matado mi amor. Eras un estímulo para mi imaginación. Ahora ni siquiera despiertas mi curiosidad. No tienes ningún efecto sobre mí. Te amaba porque eras maravillosa, porque tenías genio e inteligencia, porque hacías reales los sueños de los grandes poetas⁵². (Wilde, 2005, pp. 163-164)

Entonces, Sybil confiesa que ya no siente la necesidad de actuar interpretando roles románticos; ahora lo que tiene, lo que puede tocar con la mano es el amor verdadero. Sin embargo, Dorian queda decepcionado. El objeto de su amor ya es incapaz de aportarle arte y poesía: Sybil se ha transformado en una mujer común, ordinaria, una cualquiera; alguien sin interés por él. La poesía y el arte de actuar son la razón de ser de Sybil Vane; fuera de ellos, no existe. Más adelante y tras una atenta reflexión, Dorian reconsidera lo acontecido con Sybil: «fui brutal, Harry, terriblemente brutal. Pero ahora todo está resuelto. No siento lo que ha sucedido. Me ha enseñado a conocerme mejor» (Wilde, 2005, p. 181). Esta última oración pone de forma manifiesta la capacidad de introspección del personaje, quien, más tarde, le confiesa a Henry su voluntad de casarse con ella. La carta de su mentor, contándole acerca del suicidio de Sybil, no ha sido aún leída por Dorian. Ya es demasiado tarde: el río se ha cobrado su víctima.

52 “You have killed my love. You used to stir my imagination. Now you don’t even stir my curiosity. I loved you because you were marvellous, because you had genius and intellect, because you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art”. Recordemos la famosa citación de Oscar Wilde, en respuesta al editorial de la *St. James’s Gazette*, del junio de 1890: ‘All excess, as well as all renunciation, brings to its own punishment’. Quizás Wilde quiso castigar a su heroína, Sybil, por haber dejado su talento en pos del matrimonio, convirtiéndose así, en una mujer ordinaria.

La muerte física de Sybil también puede entenderse como la muerte de su talento, al haber anteriormente decidido renunciar a este. Dorian había vendido su alma al arte y, una vez enterado del suicidio de Sybil, no resulta extraño pensar que este – el arte – requiera un sacrificio, hasta humano. Todo, una vez más, al puro estilo de la tragedia griega. Estas son las palabras del joven, confesándose a su mentor Henry:

He de reconocer que lo que ha sucedido no me afecta como debiera. Me parece sencillamente un final estupendo para una obra maravillosa. Tiene la belleza terrible de una tragedia griega, una tragedia en la que he tenido un papel importante, pero que no me ha dejado heridas. (Wilde, 2005, p. 188)

Podríamos afirmar, de acuerdo con Charlesworth, que Dorian vive este suceso como si de un simple evento estético se tratase⁵³.

El siguiente personaje por analizar es James Vane - hermano de Sybil, un hombre que se convierte en marinero y se marcha a Australia, muy protector con su hermana, especialmente porque su madre, una actriz acabada y llena de deudas, solamente se preocupa por el dinero de Dorian. Con el compromiso entre los dos, ella ve una posibilidad de conseguir estatus y riqueza.

Sospechando que Dorian quiere dañar a Sybil, James duda en irse y promete vengarse de Dorian si le ocurre algún daño. Dieciocho años después de haberse marchado, tras el suicidio de su hermana Sybil, James se obsesiona con matar a Dorian, y lo acecha, hasta lo alcanza, pero el rostro de Dorian es demasiado joven respecto a la edad que debería tener y la venganza no se ejecuta. Más tarde, un cazador mata a James accidentalmente durante una cacería en una casa de campo. Aquí, otra vez, hay una intertextualidad con el *Hamlet* de Shakespeare. La búsqueda de la venganza del hermano sobre Dorian, por la muerte de su hermana, es paralela a la venganza de Laertes contra el príncipe Hamlet.

Sigamos con Alan Campbell, químico y amigo de Dorian, quien terminó su amistad cuando la reputación libertina de Dorian la devaluó. Dorian mismo chantajea a Alan para que destruya el cuerpo del asesinado Basil Hallward y así se lo comenta:

Ha sido un asesinato, Alan. Lo he matado. No sabes lo que me ha hecho sufrir. Se piense lo que se quiera de mi vida, él ha contribuido más a destrozarla que

53 'He can regard her death coldly as an aesthetic event'. Barbara Charlesworth, *Dark Passages: The Decadent Consciousness in Victorian Literature* (Madison: U of Wisconsin P, 1965), 54, 79, citado en NCE, 397.

el pobre Harry. Quizá no fuera su intención, pero el resultado ha sido el mismo. (Wilde, 2005, pp. 312-313)

Campbell más tarde se dispara, muerto por no poder ocultar el secreto, ni querer traicionar a su amigo Dorian.

3.3 El cuadro como reflejo del subconsciente

Un deseo insensato, parecido a un desafío a los antiguos dioses del Olimpo griego: que el retrato envejeciera y que él se conservara joven, que la perfección de sus rasgos permaneciera intacta, y que el rostro del lienzo cargara con el peso de sus pasiones y de sus pecados. Hay un objeto – el cuadro – que representa el poder del subconsciente – estética – que se opone a la moral, es decir la ética:

El poder del subconsciente sobre las acciones del hombre va a estar estrechamente relacionado en esta novela con un objeto de arte: el retrato que realiza el artista Basil Hallward, y que da título a la obra de Wilde. En ese retrato se van a reflejar todas las pasiones y las maldades cometidas por Dorian Gray, por lo cual concebimos este objeto de arte como reflejo del subconsciente, por un lado, y como representación formal del arte como tabú por otro. (Ivzate, 2015)

Aparece evidente la presencia de rasgos de la filosofía existencialista y de los estudios sobre la influencia del inconsciente, de gran relevancia en su época de escritor, en la redacción y en desarrollo de la obra⁵⁴.

“He puesto en él demasiado de mí mismo” (Wilde, 2015, p. 8), es la respuesta que Basil Hallward, pintor del retrato, da a Lord Henry Wotton al explicarle la razón por no querer exponerlo en la Galería Grosvenor, fundada en Londres en 1877 por sir Coutts Lindsay y su mujer Blanche. Basil tampoco quiere revelar el nombre del joven representado en el cuadro porque «cuando alguien me gusta muchísimo nunca le digo su nombre a nadie. Es como entregar una parte de esa persona» (Wilde, 2015, p. 11). Un Basil que llevaba una vida plenamente independiente hasta el encuentro con el señor Gray. Esta contemplación de la imagen pintada recuerda un aforismo de Friedrich Nietzsche (2012):

El silencio en que caemos ante lo bello es un profundo esperar, un querer oír las más finas y lejanas tonalidades. La belleza tiene algo que decirnos, por eso guardamos silencio. Esto es lo que sucede en toda contemplación. (p. 13)

54 *Studies on Hysteria*, Joseph Breuer y Sigmund Freud. *Nervous and Mental Disease Monographs* N° 61. (Coolidge Foundation, Publishers. New York), 1.

Dorian, con los ojos todavía fijos en el retrato, contempla su propia imagen, aunque no puede dejar de lado que su belleza física pronto desvanecerá y se convertirá en un viejo, horrible, espantoso. Sin embargo, el cuadro siempre será joven y entonces la idea de “adueñarse” de tal encanto, transmitiendo al cuadro su futura vejez. «El deseo expresado por Dorian sería cumplido: no envejecería jamás, el retrato lo haría por él, convirtiéndose en un receptáculo de su subconsciente» (Ivitate, 2015). Rank lo define como “doble espiritual” del héroe, con lo cual se asegura la inmortalidad en su arte⁵⁵.

«¿Por qué hablas de aquel retrato? Siempre me recordaba esos curiosos versos de alguna obra, creo que Hamlet. ¿Cómo son, exactamente?»

«¿O eres como imagen de dolor, como un rostro sin alma?» (Wilde, 2015, p. 398). También en esta conversación entre Henry y Dorian, aflora la intertextualidad con la obra de Shakespeare, a menudo citada en esta novela.

En el siguiente pasaje, observamos las fuertes emociones que Dorian provoca en Basil, quien dice textualmente: «porque mientras lo pintaba, Dorian Gray estaba a mi lado. Me transmitía alguna influencia sutil y por primera vez en mi vida vi en un simple bosque la maravilla que siempre había buscado y que siempre se me había escapado» (Wilde, 2015, p. 23). Sin embargo, es un retrato que su autor no tiene intención de mostrar porque:

Un artista debe crear cosas hermosas, pero sin poner en ellas nada de su propia existencia. Vivimos en una época en la que se trata el arte como si fuese una forma de autobiografía. Hemos perdido el sentido abstracto de la belleza. Algún día mostraré al mundo lo que es eso; y esa es la razón de que el mundo no deba ver nunca mi retrato de Dorian Gray. (p. 25)

El primer cambio sufrido por la obra de arte de Basil Hallward se observará cuando Dorian rechaza a su prometida Sybil, tras haberla ilusionado con su amor —una acción que causaría la muerte de la joven por suicidio. Al descubrir tal hecho, el hermoso Dorian se da cuenta de que su imagen representada en el cuadro será para siempre

55 Rank, *El doble*, 97/101. En *Psychology and the Soul*, 2008 [1950], 13, el mismo autor refuerza y amplía el concepto de la inmortalidad al sostener: At the earliest stage of his so-called spiritual belief in the soul, man seemed to deny rather to fear his own death, for his idea of an immortal body soul comprised a denial of death which cancelled all possible threats to his perpetuity. En la etapa más temprana de su supuesta creencia espiritual en el alma, el hombre parecía negar más bien que temer su propia muerte, porque su idea de un alma corporal inmortal comprendía una negación de la muerte que cancelaba todas las posibles amenazas a su perpetuidad.

reflejo de su alma. Él tratará de arreglarlo con Sybil, escribiéndole una carta; pero ya es tarde. Desde ese hecho en adelante, estimulado e inspirado por su mentor, Lord Henry, Dorian se introduce en una vorágine de placeres y goces mundanos - donde caben tanto mujeres como hombres - en el cultivo y consumo de la belleza sin medida y en la práctica de los vicios más insospechados, tales como fumar opio, por ejemplo. Mientras tanto, los cambios del cuadro, simbología de la degradación del pecado, son las consecuencias de sus actos (Carroll, 2005).

Dorian se convierte en un hombre perverso, que daña y afecta a todo aquel que se acerca o interpone a él. Su perversidad llega a tales extremos que acaba matando a su amigo Basil Hallward, el autor del retrato. Ya está fuera de control en su adicción a mantener su propia belleza física y eterna juventud, cueste lo que cueste.

La relación cuadro-Dorian es analizada por Ivizate González (2015) en el siguiente pasaje:

De este modo, Wilde convierte *el retrato de Dorian Gray* en un símbolo del arte como espejo de las acciones de los hombres. De manera que el efecto estético: el amor por la belleza física aparece acompañado de una significación moral, a la cual seguirá la autoconciencia.

Tras dejar a Sybil, su rostro no cambia, pero el retrato desarrolla una sonrisa de desprecio. Dorian se horroriza, no tanto por el hecho mismo, sino porque su retrato ha evidenciado un detalle de fealdad, quiere enmendar su error, pero antes de que tenga oportunidad, Sybil se suicida. Por ende, la conciencia del joven Dorian se rige más por criterios estéticos que éticos. Demuestra que no le asusta el pecado por sí mismo sino únicamente por su fealdad. Tras la constante insistencia de Basil para volver a ver su obra, Dorian accede. No obstante «de los labios del pintor escapó una exclamación de horror al ver, en la penumbra, el espantoso rostro que le sonreía desde el lienzo. Había algo en su expresión que le produjo de inmediato repugnancia y aborrecimiento» (Wilde, 2015, p. 287).

El arte resulta entonces un modo de refugio donde volcar las diversas personalidades que encierra la complicada psicología humana; una defensa ante el juicio moral, pero también un modo de elegir entre el bien y el mal, un espejo donde el hombre observa sus conflictos interiores. (Ivizate, 2015)

El juicio a Oscar Wilde en 1895 dejó evidente la conexión existente, o la asociación profunda en el mundo victoriano, entre la obra y su autor. El juicio en su contra comenzó siendo un juicio sobre sus obras y, particularmente esta. Hallamos la misma claridad y asociación cuando Dorian asesina a Basil y, de este modo, pretende destruir

su pintura: «como había matado al pintor, mataría la obra del pintor y todo lo que significaba» (Wilde, 2005, p. 414).

Una interesante comparación es entre el Narciso de Ovidio, quien muere después de verse a sí mismo, después de identificar el reflejo en el lago como su propia imagen, y, Dorian Gray, quien fallece porque se ve a sí mismo en el retrato, es decir, su propia imagen. En *Historias de Amor*, Kristeva afirma que es un error considerar como una realidad el simple reflejo, tal como lo hace Narciso al enamorarse del reflejo en el lago; por eso Narciso es culpable de ignorarse como el origen del reflejo; el error, según ella consiste en ignorar que el reflejo no remite más que a uno mismo. Dorian Gray muere al cometer este mismo error: al ignorar que su reflejo (el retrato) lo remitiría a él mismo (su alma) (Kristeva, 1997).

Wilde forja y cultiva un nuevo estilo artístico a través de las frecuentes comparaciones o referencias a los personajes shakespearianos y otros de la antigüedad clásica. El regreso al ideal heleno, apoyándose en las ideas de Platón y en Aristóteles acerca del arte y del concepto de alma, encarnan una nueva forma de ver la vida a través de lo sencillo. Se añade a ello la gran fuerza dramática de William Shakespeare, elegida con admiración y citada en repetidas ocasiones, particularmente en la relación intertextual con *Hamlet*. No hay por cierto que olvidarse de las enseñanzas recibidas de su maestro, Walter Pater, sobre el modo de concebir el arte y de referirse a este (Carroll, 2005). A la luz de lo anterior, tampoco olvidaríamos mencionar que Friedrich Nietzsche elevó la tragedia griega como modelo a seguir, concibiendo a los hombres del Renacimiento y a los griegos, como seres superiores (Nietzsche, 2012).

En *El retrato de Dorian Gray*, Basil Hallward es mensajero y portavoz del pensamiento de su autor:

No hay nada que el arte no pueda expresar, y sé que lo que he hecho desde que conocí Dorian Gray es bueno, es lo mejor que he hecho nunca. Pero, de alguna manera curiosa (no sé si me entenderás), su personalidad me ha sugerido una manera completamente nueva, un nuevo estilo. Veo las cosas de manera distinta, las pienso de forma diferente. Ahora soy capaz de recrear la vida de una manera que antes desconocía. (Wilde, 2005, p. 22)

Así que la presencia de Dorian en la vida de Basil asume un papel trascendental porque, parafraseando el texto original, él representa todo su arte: «Dorian Gray no es para mí más que un motivo artístico. He puesto en ese cuadro la expresión de mi extraña idolatría de artista, de la que, por supuesto, nunca he querido hablar con él. Hay demasiado de mí mismo en ese cuadro» (Wilde, 2005, p. 24).

3.4 El trágico desenlace: el narcisismo y el doble

«Creo que es justo que sepas que en Londres se dicen de ti las cosas más espantosas» (Wilde, 2005, p. 276). Estas las palabras de Basil Hallward al reencontrarse con su “inspiración”. Tras el suicidio de Sybil, la vida de Dorian ha tomado un rumbo hacia el camino del mal. La clase alta, a la que él mismo pertenece, no quiere tenerlo a su lado, ni compartir eventos:

Por qué, Dorian, ¿una persona como el duque de Berwick abandona el salón de un club cuando tú entras en él? ¿Por qué hay en Londres tantos caballeros que no van a tu casa ni te invitan a la suya? (Wilde, 2005, p. 278)

Desde que Dorian descubre aquel primer cambio producido por sus malas acciones en el retrato, empieza a horrorizarse por la fealdad de su alma, hasta llegar a un punto en que decide cambiar. En sus intentos por salvar su alma, lo persiguen también los pecados de sus antepasados. Este temor va muy ligado a la idea de alma expresada por Platón en sus Diálogos. A Dorian «le obsesionaba la muerte en vida de su propia alma» (Wilde, 2005, p. 410). Subyace en tal obsesión un trasfondo filosófico que puede ser reconocido fácilmente en los escritos de Platón (Ivizate González, 2015). Mucho tiempo después de asesinar a Basil, Dorian trata de confesarle su culpa a su mentor:

¿Qué dirías, Harry, si te confesara que había asesinado a Basil? -dijo el más joven. Luego se lo quedó mirando fijamente. -Diría, mi querido amigo, que tratas de representar un papel que no te va en absoluto. No está en tu naturaleza, Dorian, cometer un asesinato. El crimen pertenece en exclusiva a las clases bajas. (Wilde, 2005, p. 396)

Lord Henry no quiere creerlo, por considerarlo un crimen típico de las clases bajas. Aquí se evidencia nuevamente la lucha de clase mencionada anteriormente. Basil había pintado el retrato que echó a perder su vida y eso, con el pasar del tiempo y analizando los acontecimientos, no se lo podía perdonar. Dorian llegó a la conclusión que el retrato era el culpable de su mal camino. Basil, en un desesperado intento de recuperar su alma, le dijo cosas intolerables que él, sin embargo, soportó con paciencia. El asesinato fue obra, sencillamente, de una locura momentánea que el joven no pudo controlar. No obstante, Dorian está decidido a cambiar hacia el bien, tras conducir una vida llena de pecados y fechorías, había decidido que iba a ser bueno. Ya Dorian lo había declarado anteriormente: «quiero ser bueno. No soporto la idea de la fealdad de mi alma» (Wilde, 2005, p. 181), pero sin lograrlo. Esta vez es distinto; Dorian decide realmente cambiar, como sus palabras dirigidas a Henry confirman: «porque tengo un nuevo ideal, Harry. Voy a cambiar. Creo que ya he cambiado» (Wilde, 2005, p. 390).

Huido al campo, como forma de evitar las tentaciones de la ciudad y purificar su alma, Dorian conoce a Hetty, una joven campesina de la que se queda prendado prometiéndole matrimonio; otra vez la historia parece a punto de estar repitiéndose. Esta vez, sin embargo, su nueva conciencia le impone emprender un camino recto y abandonar a la muchacha para que esta no sufra como las demás. Aquí nuevamente nos encontramos con el dualismo exceso-renuncia. Dorian renuncia a Hetty, una chica que amaba y le recordaba a Sybil Vane. Así se lo cuenta a su mentor:

Renuncié a perjudicar a una persona. Parece pretencioso, pero ya entiendes lo que quiero decir. Era muy hermosa, y extraordinariamente parecida a Sybil Vane. Creo que fue eso lo primero que me atrajo de ella. Te acuerdas de Sybil, ¿no es cierto? ¡Cuánto tiempo parece que ha pasado! Hetty, por supuesto, no es una persona de nuestra posición, tan solo una chica de pueblo. Pero me había enamorado. Estoy completamente seguro de que la quería. (Wilde, 2005, p. 411)

Sobre esta nueva conversión hacia el bien, Saceda (2015) señala que:

Como decía Kant, un principio ético, para ser tal, debe ser absoluto e incondicional. Si un principio ético está sujeto a condiciones, entonces no es un principio ético, es un principio utilitario y egoísta. Si no matas a nadie porque crees que matar está mal y no debe hacerse bajo ningún concepto, estás siguiendo un principio ético. Si, por el contrario, no matas a nadie porque piensas que, de hacerlo, irás a la cárcel y lo pasarás muy mal, estás siguiendo un principio utilitario.

Es por este principio que el retrato no mejora, en cuanto la buena acción de Dorian no era hacia Hetty, sino, más bien, para complacer su egoísmo y salvar a su alma sucia, comenta Sacedo. Sin embargo, también podríamos plantear la idea de que el cambio de Dorian no tiene matices egoístas, sino que es una transformación hacia el bien para salvar su alma: «una vida nueva! Eso era lo que necesitaba. Eso era lo que estaba esperando. Sin duda la había empezado ya» (Wilde, 2005, p. 411). Dorian ya no es el mismo de antes y esta disertación, cree en su sincero arrepentimiento: «sí, practicaría el bien, y aquel retrato espantoso que llevaba tanto tiempo escondido dejaría de aterrorizarlo. Sintió que ya se le había quitado un peso de encima» (Wilde, 2005, p. 412). Pese a la voluntad de cambio, Dorian entra a la habitación y nota que el aspecto del cuadro no había mejorado; el lienzo seguía siendo repugnante. «¿Le había empujado únicamente la vanidad a llevar a cabo su única obra buena? ¿O había sido el deseo de una nueva sensación, como apuntara Lord Henry, con su risa burlona?» (Wilde, 2005, p. 412). ¿Tendría que confesar su crimen, el asesinato de Basil? Nunca. No había pruebas que lo delataran; él las había quemado y Alan Campbell le había

ayudado a desaparecer el cuerpo del pobre pintor. Entonces ¿por qué el cuadro le impedía dormir?

Encontró un cuchillo en el suelo; ese cuchillo que había utilizado para quitarle la vida a Basil. Una idea se le ocurrió improvisadamente:

De la misma manera que había matado al pintor, mataría su obra y todo lo que significaba. Mataría el pasado y, cuando estuviera muerto, él recobraría la libertad. Acabaría con aquella monstruosa vida del alma y, sin sus odiosas advertencias, recobraría la paz. Empuñó el arma y con ella apuñaló el retrato⁵⁶. (Wilde, 2005, pp. 414-415)

Reflexionando acerca de la lucha entre Dorian y el retrato, apreciamos que su imagen tiene un alto valor simbólico. Estas las últimas palabras de la novela: «en el suelo, vestido de etiqueta, y con un cuchillo clavado en el corazón, hallaron el cadáver de un hombre mayor, muy consumido, lleno de arrugas y con un rostro repugnante» (Wilde, 2005, p. 460). Entonces, Dorian fracasa al intentar matar su pasado; lo hecho, hecho está, a pesar de destrozar el cuadro que representaba su esencia. Y como resultado final su alma queda intacta, deshaciéndose del cuerpo y dejando contenidos en este, todos sus pecados.

Varias consideraciones surgen acerca de este desenlace. La primera, es cuando Oscar Wilde mata a su personaje principal, traslada sus pecados a su cuerpo físico, y, una vez más, le otorga al retrato su belleza inicial. De esta manera, el arte y la belleza salen ganadoras y se ubican en un pedestal muy por encima de la vida, siendo definitivamente esta la base de la teoría estética del escritor irlandés, quien nos dice abiertamente que es la vida que imita el arte y no al revés. La segunda, nos lleva a un regreso hacia el ideal heleno, en el cual se describe a la perfección esa separación entre cuerpo y alma que habló Platón en su momento.

Wilde, a menudo se escuda detrás del personaje literario de Lord Henry Wotton para criticar la sociedad victoriana y, a la vez, formular sus disquisiciones filosóficas acerca de la condición humana. «El hombre es muchas cosas, pero no racional» (Wilde, 2005, p. 54), por eso, es víctima de la voluntad del momento y de su irracionalidad:

56 'As it had killed the painter, so it would kill the painter's work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead, he would be free. It would kill this monstrous soul-life, and without its hideous warnings, he would be at peace. He seized the thing and stabbed the picture with it'. Y, apuñalando el retrato, trata de matar su consciencia, resultando, él también, muerto. Esta función es explicada por Wilde en una carta de respuesta al editorial de la *St. James's Gazette*, del 26 de junio de 1890 (citada en NCE, 364).

Siempre nos equivocamos sobre nosotros mismos y raras veces entendemos a los demás. La experiencia carece de valor ético. Es sencillamente el nombre que dan los hombres a sus errores. Lo único que realmente demuestra es que nuestro futuro será igual a nuestro pasado, y que el pecado que hemos cometido una vez, y con amargura, lo repetimos muchas veces, y con alegría. (Wilde, 2005, p. 110)

Finalmente, hay que mencionar un interesante análisis de Rank (1925), quien observa vínculos narcisistas y de autoenamoramiento en el individuo neurótico, que pueden ser aplicados al personaje literario de Dorian Gray. Para eludir el temor a la muerte, se recurre al suicidio, que se ejecuta sobre su doble, porque ama y estima demasiado su yo. El doble representa, por ende, la encarnación del alma⁵⁷.

57 «El tema del doble aparece tempranamente en la psique humana. Es, antes que nada, una defensa contra la muerte». Bruno Estañol, “El que camina a mi lado”, conferencia magistral. *Salud Mental*, 2012.





Capítulo 4

Orlando: la estética andrógina de Virginia Woolf

‘As long as she thinks of a man, nobody objects to a woman thinking’.
Virginia Woolf (Orlando)

Adeline Virginia Stephen (1882-1941), nacida en Londres, fue hija del eminente hombre de letras Leslie Stephen, editor de uno de los grandes soportes lingüísticos de la cultura victoriana, el “Dictionary of National Biography”. Julia Stephen, madre de Virginia, murió cuando ella tenía solo 13 años. Su padre, Leslie Stephen, se ensimismó completamente en su dolor. La hermanastra mayor de Virginia, que le hacía de madre, murió dos años después. Su padre falleció cuando ella tenía 22 años. Su hermano favorito, Thoby, murió de fiebre tifoidea dos años más tarde. Virginia se quedó con el único vínculo amoroso familiar de su hermana mayor, Vanessa, que estaba casada y ocupada con sus hijos. Toda esta serie de tragedias familiares, comparables a las del escritor uruguayo-argentino Horacio Quiroga (1878-1937) - con quien comparte el destino suicida - influyeron en el carácter de la novelista. A los treinta años se casó con el político e intelectual Leonard Woolf. Los Stephen pertenecían a una franja social entre la clase media y la aristocracia, pero, contrariamente a sus hermanos varones, ni ella ni sus hermanas habían asistido a la universidad. Sin embargo, Virginia hablaba varios idiomas y tenía amplios conocimientos históricos, filosóficos y literarios.

La familia Stephen era miembro del Bloomsbury⁵⁸, un grupo conformado por un conjunto de intelectuales británicos que, durante el primer tercio del siglo XX destacaron en el terreno literario, artístico o social. Entre los rasgos que los definían, sobresalía cierto radicalismo en su rechazo de los tabúes sexuales; restricciones procedentes de la previa edad victoriana. Según Alex Zwerdling, la permisividad del grupo era realmente extraordinaria: homosexualidad y lesbianismo eran no solo practicados, sino ampliamente debatidos.

58 El grupo Bloomsbury debe su nombre al barrio londinense donde la gran mayoría de sus integrantes residía.

Las relaciones adúlteras eran aceptadas como parte del círculo familiar⁵⁹. A propósito de estas aventuras amorosas, notamos que Virginia, antes de conocer a su futuro marido, Leonard Woolf, estuvo por un breve periodo de tiempo comprometida con su amigo Lytton Strachey⁶⁰, quien, a su vez, había tenido varias relaciones hetero y homosexuales. No obstante, nuestra artista estuvo enamorada de Violet Dickinson, a quien escribía apasionadas cartas de amor (Woolf, 1993). Es muy probable, por ende, que, Virginia, a través de su identidad sexual, haya desarrollado, en su intimidad, una fuerte atracción hacia el travestismo y la transexualidad, temas dramatizados en el personaje de Orlando. A estos, se añade el efecto del psicoanálisis freudiano, ya presente en la parte final de la era victoriana en las novelas tratadas en los precedentes capítulos, dotando a su protagonista de una nueva identidad sexual andrógina; la “tercera” o “intermedia sexualidad”, citando a Carpenter, capaz de sobrepasar los estrechos límites de la heterosexualidad (Woolf, 1993).

Bloomsbury era entonces profundamente feminista, aplicando un feminismo libertario que desafiaba la ética de una sociedad que veía en el hombre el fundamento del poder y la autoridad. Al respecto, Fuster García (2010) comenta:

Esta revolución no solo traía cambios en su contenido sino también en su forma –la técnica novelística–, el grupo experimentó con diferentes técnicas narrativas como la manipulación del tiempo y el género del “Stream of consciousness” o fluir de la conciencia, a través del cultivo del monólogo interior.

El inicio de las reuniones fue probablemente en el año 1907, en casa de Virginia Stephen y de su hermana Vanessa, casada con el crítico de arte Clive Bell. Estos intelectuales eran en su mayor parte, miembros de la sociedad secreta denominada los Apóstoles de Cambridge. Muchos de ellos publicaron en la editorial Hogarth Press, que crearon Leonard Woolf y Virginia. Esta última también se desempeñó como redactora jefa y editora del periódico infantil de los Stephen, *The Hyde Park Gate News*.

Goldman (1998) señala que los periodos que van entre el 18 de noviembre de 1910 y el 29 de junio de 1927, marcan el desarrollo de la estética feminista de la escritora. Poco después del amanecer del miércoles 29 de junio de 1927, Virginia fue testigo del

59 En la parte introductora del texto de Penguin Books leemos: ‘sexual permissiveness of the group really was extraordinary Homosexuality and lesbianism not only practised but openly discussed; adulterous liaisons becoming an accepted part of the family circle’.

60 Lytton Strachey podría haber ayudado a Virginia en la construcción del personaje de Orlando, en forma de parodia biográfica, de acuerdo con la citación de PB, xxiv: ‘In Edel’s view, it was in fact Strachey himself who helped spark Woolf’s desire to write a novel in the form of a parodic biography’.

eclipse total de sol. Tal hecho fue supremamente inspirador en la vida de Virginia y tuvo fuerte influencia en su carrera literaria. Acababa de publicar *To the Lighthouse* (*Al Faro*) un mes antes y ya estaba haciendo los preparativos para *Orlando* (una novela que, en su momento describiría como ‘a writer’s holiday’), *Una habitación propia* y *Las olas*. El eclipse del sol fue de gran importancia para ella: hasta lo registró en su diario y lo dibujó para un ensayo. Un paisaje descrito en la novela *Orlando*, también parece ser extraído del evento.

La escritura de Woolf parece extraordinariamente fotológica, escribe Goldman (1998); su predilección por lo luminoso se debate en todas partes. La entrada de su diario describe el mundo sin sol, sin luz y sin color: una condición que no es apreciada por el autor. Existe la tradicional oposición binaria jerárquica: claro / oscuro (donde la luz es positiva, oscuro negativo). La luz, por consiguiente, el sol, representa lo masculino⁶¹. Según Freud, el sol simboliza el padre, mientras que lo femenino, se ha asociado con lo que el conocimiento racional trasciende, domina o simplemente deja atrás. En este pasaje, Goldman (1998) escribe:

El sol puede considerarse como el principal ejemplo metafórico de la supremacía patriarcal, como la luz misma de la subjetividad masculina, que, desde el Génesis en adelante, ha puesto la femineidad en su sombra, relegando a la mujer a la oscuridad y al caos. (p. 16)

A comienzos de los años veinte, exactamente en 1922, la vida de Virginia Woolf se vio sacudida por el encuentro con la novelista y diseñadora de jardines inglesa, Victoria Maria Sackville West, más conocida como Vita, quien será fuente de inspiración de la novela *Orlando: una biografía*, que ella empezó a escribir entre el 7 y 8 de octubre de 1927, terminándola el 17 de marzo del siguiente año, siendo su novela más rápidamente escrita (Woolf, 1993). En una carta enviada a ella, el 9 de octubre de 1927, Virginia explica el nacimiento de su nueva novela:

Yesterday morning I was in despair...

(...) and at last dropped my hands: dipped my pen in the ink, and wrote these words, as if automatically, on a clean sheet: *Orlando: A Biography*. (...) But listen, suppose *Orlando* turns out to be Vita...⁶²

61 Hallamos este pasaje en la sección ‘Photology and Feminism’: ‘Light and particularly its first source, the sun is traditionally the province of the masculine, never the feminine. Freud held the “view that the sun is a symbol of the father”’.

62 PB, xi.

Ayer por la mañana estaba desesperada.

Y por fin dejé caer las manos: mojé la pluma en la tinta y escribí estas palabras, como automáticamente, en una hoja en blanco: Orlando: una biografía. Pero escucha, supongamos que Orlando resulta ser Vita. (Woolf, 1993, p. 11)

La confirmación de lo previamente anticipado en esa carta llegaría poco después al escribir: «podría ser el libro más entretenido. Vita debería ser Orlando, un joven noble. Debería ser verdadero pero fantástico» (Woolf, 1993, p. 12).

Los Sackville-West pertenecían a una de las familias más nobles del Reino Unido: de hecho, Knole, el castillo de Vita había sido un regalo de la reina Elizabeth I a sus antepasados. Virginia se enamoró de ella, diez años más joven; ambas mantuvieron una relación secreta que duraría años. Victoria era además famosa por su vida aristocrática, su matrimonio sólido y sus romances con mujeres. Hija de esta relación sentimental es la novela *Orlando* (1928), una verdadera perla, precursora de la literatura de género, en la que Vita inspira al personaje de Orlando, un ser andrógino que amará a hombres y mujeres en distintos puntos de la obra. En realidad, la novela fue escrita en un ataque de celos, en venganza porque Victoria habría abandonado a Virginia por otra mujer (McNamara, 2011). Nigel Nicolson (1917-2004), uno de los dos hijos y biógrafo de Vita Sackville-West, confirma que Woolf escribió acerca de las aventuras sexuales de su madre con ambos géneros, definiendo Orlando como «la más larga y fascinante carta de amor en la literatura» (Woolf, 1993, p. 15). Pese a esta aclaración, los críticos de la época no captaron el contenido elevado de la novela, clasificándola como un trabajo menor respecto a las novelas anteriores de la escritora cuales *To the Lighthouse* o *Mrs. Dalloway*, por ejemplo. *Orlando* se publicó el 18 de octubre de 1928, por Hogarth Press. Pese a no recibir buenas críticas por ser una novela futurista, las ventas de ejemplares se dispararon, logrando las 8 000 copias vendidas en Reino Unido y 13 000 en Estados Unidos, durante los primeros seis meses.

I am Writing *Orlando* half in mock style very clear & plain, so that people will understand every word. But the balance between truth & fantasy must be careful. It is based on Vita, Violet Trefusis, Lord Lascelles, Knole &c.⁶³

Estoy escribiendo la mitad de Orlando en un estilo simulado, muy claro y sencillo, para que la gente entienda cada palabra. Pero el equilibrio entre la verdad y la fantasía debe ser cuidadoso. Se basa en Vita, Violet Trefusis, Lord Lascelles, Knole &c. (Woolf, 1993, p. 47)

63 PB, xlvii.

El concepto de androginia de Woolf es compatible con las nociones deconstructivas de subjetividad. Woolf argumenta en contra de un universalismo ilustrado que define a la humanidad como una razón sin cuerpo y reduce la diferencia sexual a una forma meramente fenoménica. Su concepto de androginia es el rechazo de la igualdad (Goldman, 1998). El cambio de sexo vivido por el personaje literario, si bien altera su futuro, no tenía por qué cambiar su esencia. Según Quentin Bell, Virginia mostró un descomunal interés hacia temas relativos a cambios de sexo, en un evento del septiembre de 1927 (poco más de un año antes de publicar *Orlando*), hecho que, presumiblemente, le sirvió de gran inspiración (Woolf, 1993).

La idea de un ser humano inmortal y capaz de vagabundear por distintos periodos de la historia, ha sido contemplada por muchos escritores. Los ejemplos más llamativos son el de *Drácula*, vieja leyenda convertida en novela por el escritor irlandés Bram Stoker (1847-1912). También hay unas, llenas de transformaciones inquietantes, como la de El extraño caso del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, obra maestra del escocés Robert Louis Stevenson (1850-1894), u otra de engaños sexuales, como la de la novela del francés Honoré de Balzac (1799-1850), *Sarrasine*, cuyo personaje es un eunuco, en parte mujer, en parte hombre, que enloquece a su enamorado.

El gran atractivo de *Orlando* es la relación entre literatura, sexo y género que lleva al misterio de la transformación. Sin embargo, solo a partir de «los años 70 del siglo XX, Orlando empezó a leerse como texto feminista entre los críticos literarios, y actualmente, entre el público lector anglófono se ha convertido en un texto clave para los movimientos feministas y “queer”» (Leone, 2012, p. 2). Después de su publicación, en 1928, la novela fue recibida de forma desigual entre los críticos literarios de la época; mismo destino sufrido por *El retrato de Dorian Gray* de Wilde. Muchos, que todavía saboreaban y consideraban *To The Lighthouse (Al faro)* la mejor novela de Woolf hasta entonces, quedaron absolutamente decepcionados con *Orlando*. «Se acusaba también la falta de realismo en la novela, al parecerle demasiado fantástico el personaje principal» (Leone, 2012, p. 1). De hecho, sabemos que el noble Orlando vive alrededor de unos 350 años, bien repartidos entre los dos sexos. La obra tiene comienzo en los últimos años del reino de Elizabeth I (1533-1603), llegando a su fin exactamente el 11 de octubre de 1928, año del conseguimiento del voto para las mujeres en Reino Unido y fecha en que, por lo que se sabe, Vita Sackville-West terminó la relación con Virginia Woolf. *Orlando* es una novela que debe de ser encuadrada dentro de la corriente modernista anglosajona, directamente influenciada por el experimentalismo y se distingue por su afán de ruptura con la herencia victoriana. Es parte de la literatura vanguardista en lengua inglesa, que tuvo su apogeo entre 1900 y 1940.

En la película *Orlando* (1992), de la directora Sally Potter, la acción empieza propiamente en el año 1600. Por lo tanto, podemos deducir que el joven protagonista debe haber nacido en los últimos veinte años del siglo XVI, exactamente en 1584 si seguimos la fecha de la película: «pero como solo tenía dieciséis años» (Woolf, 1937, p. 1).

4.1 Catarsis y transformación

Desde su comienzo nos damos cuenta de que, a lo largo de la obra, la identidad sexual no será tratada como un tema cualquiera: «él —porque no había duda sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo— estaba acometiendo la cabeza de un moro que pendía de las vigas»⁶⁴ (Woolf, 1937, p. 1). Woolf nos informa sobre el noble Orlando: es joven, rico y hermoso y con una gran pasión por los animales. Su primer encuentro con un personaje histórico es con la reina Elizabeth I; no será el único, en sus casi cuatro siglos de vida. Orlando se vuelve el preferido de ella, en sus últimos años de reinado, quien le otorgará honores y posesiones. Llegado a la corte, aprende el arte de la seducción. La reina, celosa, lo expulsa.

Siendo un “buen partido”, a Orlando no le demoran en llegar pretendientes, que puntualmente descarta: «Favila tenía los dientes torcidos, y los dos delanteros hacia atrás; indicio inequívoco, según él, de un carácter cruel y perverso. Esa misma noche rompió para siempre el compromiso» (Woolf, 1937, pp. 17-18). Escribe sonetos a tres damas, Clorinda, Favila y Euphrosyna, sin ningún interés genuino en ellas. Es un “amor formal”, más dictado por su condición de noble que por sentimiento. Por fin, se compromete con lady Margaret O’Brien O’Dare O’Reilly Tyrconnel, conocida con el pseudónimo de “Euphrosyna”, en los sonetos. Ella es la que «lucía en el segundo dedo de la mano izquierda el espléndido zafiro de Orlando» (Woolf, 1937, p. 25). De repente, en una visita a Inglaterra del embajador ruso, algo acontece, provocando un cambio de rumbo en el sentir de Orlando. Aparece una persona de mediana estatura, vestida de terciopelo color ostra, con bandas de alguna piel verdosa desconocida. Él, sin conocer su sexo, se siente inmediatamente atraído y empieza a observarla minuciosamente:

Las piernas, las manos, el porte eran los de un muchacho, pero ningún muchacho tuvo jamás esa boca, esos pechos, esos ojos que parecían recién pescados en el fondo del mar. Era una mujer. Orlando la miró azorado, tembló; sintió calor, sintió frío; quiso arrojar al aire del verano. (Woolf, 1937, p. 22)

64 ‘He — for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it — was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters’. Esta oración es también pronunciada al comienzo de la película *Orlando*, de Sally Potter.

Es la princesa Marusha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovich, quien había venido en el séquito del embajador moscovita. Orlando duda sobre el parentesco de ella con su tío. Lo que sí sabía era el motivo de la visita: asistir a la coronación del nuevo rey. Históricamente se puede deducir que estamos hablando de la coronación de James I de Inglaterra y VI de Escocia, sucesor de Elizabeth I, soberano de los dos países entre 1603 y 1625⁶⁵. Al notar tanto interés, su prometida, lady “Euphrosyna” inicia a sentir celos.

Hablar idiomas, en ese entonces, era una virtud que pocos tenían. Orlando y “Sasha”, apodo de la princesa, empiezan a relacionarse a través del francés, que los dos hablaban.

Así nació una intimidad que pronto fue el escándalo de la Corte. Pronto se observó que Orlando rendía a la moscovita mayores atenciones que las exigidas por la mera cortesía. Además, el cambio en Orlando era extraordinario. Nadie lo había visto tan animado. (Woolf, 1937, p. 25).

El refinado joven vive y demuestra estar totalmente prendado por la princesa. Pierde completamente la cabeza, olvidando por momentos su compromiso con lady Margaret, quien tenía el derecho supremo a sus atenciones. De hecho, ella «podía dejar caer en el hielo todos los pañuelos de su guardarropa sin que Orlando se agachara a recogerlos. Con el andar del tiempo, Orlando se cuidaba menos y menos de ocultar sus sentimientos» (Woolf, 1937, p. 26). Estaba deleitado, «la tomaba en sus brazos y conocía por primera vez, murmuraba, los goces del amor» (Woolf, 1937, p. 28).

La diferencia filológica entre los idiomas – inglés y ruso – comporta también una diferencia en modales. A Sasha le faltaban palabras para expresar sus sentimientos. El inglés era demasiado abierto, demasiado cándido, demasiado acaramelado para ella que, sin duda, estaba decidida a vivir en Rusia, «donde había ríos helados y caballos salvajes y hombres, decía, que se abrían la garganta a cuchilladas» (Woolf, 1937, p. 31).

Por otro lado, Orlando ni pensaba en su boda con Lady Margaret, fijada para la semana próxima.

Sus parientes le reprochaban el haber desertado una gran dama; sus amigos, la ruina de la carrera más brillante del mundo por una mujer cosaca y un desierto de

65 Este episodio puede relacionarse con lo que se conoce como ‘The Great Frost’, la gran helada, históricamente acontecido entre 1607 y 1608 y muy bien representado en la película *Orlando*, de Sally Potter.

nieve —nada de eso era real al lado de Sasha. Huirían en la primera noche oscura. Zarparían para Rusia. (Woolf, 1937, p. 32)

Improvisamente, todo se tuerce. Sasha no aparece en la cita definitiva con Orlando, antes de zarpar para Rusia. Tras una larga espera, el joven enamorado no encontrará su barco en el muelle y, viéndolo ya tan lejos en alta mar, maldecirá haber entregado su corazón a la encantadora princesa.

Doblando una curva llegó al sitio donde hacía menos de dos días los buques de los Embajadores parecían anclados para siempre. Pero el buque ruso no se veía por ninguna parte. El barco de la embajada moscovita salía mar afuera. Con el agua hasta las rodillas, descargó contra la infiel todas las injurias que se han destinado siempre a su sexo. (Woolf, 1937, pp. 44-45)

Tras terminar malamente su historia de amor con Sasha, Orlando cae en desgracia con los nobles más poderosos de su tiempo y es finalmente desterrado de la Corte. No menos importante hay que recordar que «sufrió la justa cólera de los Desmond de Irlanda, y aún la del rey» (Woolf, 1937, p. 45). Desde allí, «Orlando se retiró a su gran casa de campo y vivió en absoluta soledad» (pp. 45-46).

El texto de Virginia Woolf es muy específico sobre la marcación del tiempo y las fechas son precisas. La primera catarsis de Orlando tiene lugar «una mañana de junio —el sábado 8— no se levantó a la hora habitual, y cuando su ayuda de cámara lo llamó, estaba profundamente dormido. No lo pudieron despertar» (Woolf, 1937, p. 46). Estaba como en un profundo letargo, parecido al de los que experimentan algunos animales en los fríos inviernos; su respiración era casi imperceptible. Sus sirvientes intentaron despertarlo de varias formas, sin lograrlo. En fin, «no se despertó, no se alimentó y no dio señales de vida por siete días y siete noches» (Woolf, 1937, p. 46). Lo hizo, finalmente, después de siete días a la misma hora de siempre; las ocho menos cuarto. Inmediatamente expulsó de su habitación toda la tribu de comadres chillonas y curanderos y volvió a su vida como si nada raro hubiese pasado. Todo igual que antes, Orlando se sentía más reposado, aunque, «su recuerdo de la vida anterior parecía imperfecto» (Woolf, 1937, p. 46).

La única memoria de “su vida pasada” afloraba al oír el nombre de Sasha, que le provocaba un repentino cambio de humor. Fuera de este “detalle”, Orlando decidió entregarse a una vida de soledad total, cerrado en sí mismo y hasta deleitándose en profundos pensamientos de disolución y de muerte. De vez en cuando, recaía en sus penas de amor y no encontrándole sentido a su existencia «se quedó sacudido por el

llanto, todo por el hambre de una mujer con bombachas rusas, ojos oblicuos, labios encaprichados y perlas en el cuello» (Woolf, 1937, p. 50).

Estamos a comienzos del siglo XVIII, el noble Orlando sigue teniendo gran atractivo físico: «ya hemos dicho que Orlando tenía las piernas más hermosas que jamás sostuvieron a un caballero»⁶⁶ (Woolf, 1937, p. 85), cosa que a veces, puede traer serios “dolores de cabeza”. Por lo tanto, al fin de evitar el acoso de la archiduquesa Enriqueta Griselda de Finster Aarhorn, prima de la reina, en visita en la Corte inglesa, decide pedir traslado a otro país; es nombrado embajador por una misión en Turquía. Allí, estalla una revolución y, en esta, asistimos a la catarsis definitiva que llevará al joven noble a despertarse transformado en mujer. «Orlando seguía durmiendo. Día y noche lo velaron, pero solo daba señales de vida su respiración regular y el profundo carmín de sus mejillas. Cuanto la ciencia o el ingenio pudieron idear para despertarlo, se hizo; pero seguía durmiendo» (Woolf, 1937, p. 98). Solo en el séptimo día de su letargo, los revoltosos irrumpieron en su cuarto, «pero suponiéndolo muerto lo dejaron intacto y únicamente le robaron su corona y las insignias de la Jarretera» (Woolf, 1937, p. 99). El gran letargo vivido a menudo por Orlando es sinónimo de una transformación profunda de su ser, igual a un cambio de piel, donde el pasado y lo pasado quedan por siempre atrás. Cuando despierta, Orlando se entera por un documento de que haberse casado con la bailarina Rosina Pepita – una clara alusión a la abuela de Vita Sackville - hija, al parecer, de un gitano.

Cuando fue recién publicada, los detractores de la novela de Woolf enfatizaron sobre la falta de realismo en el momento del cambio de sexo del protagonista. Si tenemos en cuenta que este texto tiene tras de sí un contexto – en este caso la lucha por los derechos de las mujeres y su relación con Vita Sackville-West – esta transformación cobra una gran importancia histórico-social a través de la literatura. Orlando no nota ninguna diferencia en su personalidad, y encuentra que es la ropa la que determina sus actitudes. El carácter andrógino del protagonista es fundamental para entender la novela.

El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad. Su cara, como lo pueden demostrar sus retratos, era la misma. El cambio se había operado sin dolor y minuciosamente y de manera tan perfecta que la misma Orlando no se extrañó. Orlando fue varón hasta los treinta años; entonces se volvió mujer y ha seguido siéndolo. (Woolf, 1937, p. 103)

66 ‘That he had a pair of the shapeliest legs that any Nobleman has ever stood upright upon has already been said’. Esta oración es una clara alusión de Virginia a las piernas de Vita. Recordemos la constante conexión Vita/Orlando siempre presente en la mente de la escritora británica.

Leah Leone (2012) plantea que:

Solo empieza a sentirse mujer en la medida en que los demás la vayan tratando con nuevas expectativas, provocadas por su vestimenta. Implícita en estas expectativas, impulsadas por la sociedad victoriana, está la incapacidad de Orlando de gobernarse independientemente, por lo que pierde los derechos sociales y judiciales que disfrutaba cuando era hombre. (p. 2)

Tenemos testimonio de eso en el siguiente pasaje:

Algunos filósofos dirán que el cambio de traje tenía buena parte en ello. Esos filósofos sostienen que los trajes, aunque parezcan frivolidades, tienen un papel más importante que el de cubrirnos. Cambian nuestra visión del mundo y la visión que tiene de nosotros el mundo. A fuerza de usar faldas por tanto tiempo, ya un cierto cambio era visible en Orlando; un cambio hasta de cara, como lo puede comprobar el lector en la galería de retratos. (Woolf, 1937, p. 142)

Sea como fuere, las cosas comienzan a empeorar por la nueva lady Orlando, debido a que se le prohíbe heredar su castillo y ejercitar cualquier derecho político. Leone (2012) fortalece este concepto con la siguiente consideración:

En suma, lo único que ha cambiado para Orlando es su sexo anatómico, pero la sociedad ahora le impone un sinfín de restricciones que ignoraba cuando era hombre. De este modo, Woolf hace una fuerte crítica social, demostrando la arbitrariedad en relación con los derechos que les eran concedidos o restringidos a las mujeres. (p. 2)

Quizás para evitar polemizar, la voz narradora de Virginia Woolf exclama: «que otras plumas traten del sexo y de la sexualidad; en cuanto a nosotros, dejemos ese odioso tema lo más pronto posible» (Woolf, 1937, p. 104). Es decir, el problema no es la sexualidad del personaje principal, sino argumentar las diferencias que ella conlleva a nivel social.

La aceptación del nuevo estado emerge desde sus primeros instantes en esta exclamación: «¡gracias a Dios que soy una mujer!» (Woolf, 1937, p. 121), Orlando reflexiona acerca de un hecho: todos sus amores habían sido mujeres, pero ahora, «era otra mujer la que amaba; y si algún efecto produjo la conciencia de la igualdad de sexo, fue el de avivar y ahondar los sentimientos que ella había tenido como hombre» (p. 121). Esta larga oración reconduce a la vida privada de Virginia Woolf, casada con un hombre, pero en una relación sentimental con una mujer: Vita Sackville-West; difícil no darse cuenta de las similitudes. Regresando a Orlando, lady Orlando, su nueva condición le permite aclarar más su idea y su sentir:

Ahora se le aclararon mil alusiones y misterios antes oscuros. La oscuridad que separa los sexos y en la que se conservan tantas impurezas antiguas, quedó abolida, y si el poeta tiene razón al afirmar que la verdad es la belleza, y la belleza es la verdad, este afecto ganó en belleza lo que perdió en mentira. (Woolf, 1937, p. 121)

Los conceptos enunciados sobre la belleza traen memorias relativas a la teoría estética de Wilde, quien afirmaba que el arte y la belleza salen ganadoras y se ubican en un pedestal muy por encima de la vida. Esto quiere transmitir Woolf, también a través de sus descripciones físicas de Orlando junto a la atenta y detallada descripción de paisajes y lugares que representan un himno a la belleza.

Recién llegada a su hogar londinense de Blackfriars, las secuelas de su nueva condición llegan de forma contundente al enterarse «ser parte en tres procesos mayores entablados en su contra, durante su ausencia, sin contar innumerables litigios menores, que derivaban o dependían de los principales» (Woolf, 1937, p. 126). Se le imputaban tres cargos:

(1) Que estaba muerta y por consiguiente no podía retener propiedad alguna; (2) que era mujer, lo que viene a ser lo mismo: (3) que era un duque inglés que había contraído enlace con Rosina Pepita⁶⁷, bailarina; y había tenido de ella tres hijos, que ahora declaraban que, habiendo fallecido su padre, les correspondía la herencia de todas sus propiedades. (Woolf, 1937, pp. 126-127)

Por ende, todos sus bienes fueron embargados y sus títulos suspendidos mientras proseguía la investigación. En este punto, resulta manifiesta una fuerte crítica del autor a las restricciones sufridas por el sexo femenino a lo largo de los siglos. Mediante la transformación sexual del personaje, la norma que regula la sexualidad victoriana, incluyendo la literatura y la historiografía en la Europa de entonces, se modifica de tal manera que la experiencia protagonizada por lady Orlando otorga un nuevo sentido a toda la historia moderna de Inglaterra. A pesar de estos hechos, Orlando se concientiza siempre más y más de su nueva fuerza interior: «estoy creciendo. Estoy perdiendo algunas ilusiones, tal vez para adquirir otras» (Woolf, 1937, p. 131). Y por eso, la opción de aceptar la propuesta de boda del archiduque, para recuperar sus posesiones y legítimos derechos, no viene ni tomada en cuenta:

Al desvanecerse el rodar del carruaje, Orlando sintió que se alejaba de ella un Archiduque (eso no le importaba), una fortuna (eso no le importaba), un título (eso

67 'Pepita de Oliva' fue un personaje histórico real. Su nombre verdadero era Josefa Durán y Ortega (1830-1871), bailarina española, de descendencia gitana, abuela de Vita Sackville-West.

no le importaba), la seguridad y el aparato del matrimonio (eso no le importaba), pero oyó que la vida se alejaba, y un amante. (Woolf, 1937, p. 140)

Lo que sí importa, es su nuevo sentir en la nueva condición de ser femenino que no está dispuesto a “venderse”. Virginia Woolf (1937) matiza sobre el asunto de la nueva sexualidad, comparando el retrato de Orlando hombre con el de Orlando mujer:

Veremos que, aunque los dos son indudablemente una y la misma persona, hay ciertos cambios. El hombre mira el mundo de frente como si fuera hecho para su uso particular y arreglado a sus gustos. La mujer lo mira de reojo, llena de sutileza, llena de cavilaciones tal vez. Afortunadamente, la diferencia de los sexos es más profunda. Los trajes no son otra cosa que símbolos de algo escondido muy adentro. (p. 143)

Quizás muchos hablen de visión bisexual de la escritora. Quizás, en cambio, debamos entenderlo como el viaje de un alma que fluye a través del tiempo, descubriendo las facetas de su doble naturaleza, que es innata. Son conceptos que hoy, en pleno siglo XXI pueden llegar a entenderse; ciertamente, no eran temas de fácil comprensión a comienzos del siglo pasado.

Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo solo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista. (Woolf, 1937, p. 143)

El regreso de lady Orlando a su casa del barrio londinense de *Blackfriars*, es la ocasión para dar vida a una meticulosa descripción del entorno «siempre espaciosa y agradable, con sus jardines en declive hacia el río, y un lindo monte de nogales para pescar» (Woolf, 1937, p. 145). Y de allí, el impulso para recuperar las dos cosas que anhelaba: la vida y un amante. Sin duda, otra cosa que necesitaba recuperar era la aprobación de la realeza y de la clase alta, que, antes de su desventura amorosa con Sasha, tenía, al igual que el elogio de la reina Elizabeth I, quien le había concedido honores, propiedades y atenciones.

El encuentro con otros de sus benjamines literarios, los poetas y escritores, Alexander Pope (1688-1744), Joseph Addison (1672-1719) y Jonathan Swift (1667-1745), le hace caer en cuenta de la escasa consideración que tiene su opinión y su talento como mujer soltera.

Una mujer sabe muy bien que por más que un escritor le envíe sus poemas, elogie su criterio, solicite su opinión y beba su té, eso no quiere absolutamente decir que

respete sus juicios, admire su entendimiento, o dejará, aunque le esté negado el acero, de traspasarla con su pluma. (Woolf, 1937, p. 165)

No es más la opinión de Orlando hombre. Tras el encuentro con Nell, con quien desarrolla una sincera amistad, a Orlando le agradaba muchísimo la sociedad de las mujeres, en este final de siglo XVIII: «todo era sombra; todo era duda; todo era confusión. El siglo dieciocho había concluido; el siglo diecinueve empezaba» (Woolf, 1937, p. 175). Un siglo en que «la vida normal de la mujer era una sucesión de pactos. Se casaba a los diecinueve años, y a los treinta ya había tenido quince o dieciocho hijos, porque abundaban los gemelos. Así nació el Imperio Británico» (Woolf, 1937, p. 177). A través de su amistad con la prostituta Nell, quien la introduce en su círculo de amistades, se muestra la posibilidad de la amistad femenina en una novela. Nuestro biógrafo nos dice que los relatos de otras mujeres por mujeres son muy raros en la literatura, dado que la mayoría de los autores famosos, hasta ese momento, han sido hombres.

Una vez entrados en el siglo siguiente, el narrador describe algunos de los cambios en la manera de vestir: «aparecieron las mantas, después las barbas; los pantalones se ajustaron bajo el empuje»; en el hogar: «hubo que enfundar los muebles, tapizar las paredes y recubrir las mesas; nada quedó desnudo»; y en la comida: «el crumpet fue inventado, y el muffin. El café sustituyó al oporto del postre» (Woolf, 1937, p. 176).

En cuanto a la vestimenta femenina del siglo XIX – ya estamos al comienzo de la edad victoriana – fuerte es la crítica a los rígidos corsés, que ahora Orlando puede experimentar personalmente afirmando que el vestido que llevaba puesto era el más pesado y estúpido de cuantos había usado en la vida; ninguno como aquel para trabar sus movimientos. Como ya se reportó en el capítulo anterior, la vestimenta de las mujeres victorianas podía pesar entre 5 y 15 kilos.

En este viaje a través del tiempo, hemos llegado a mediados del siglo XIX. Orlando no ha encontrado la felicidad, ha perdido la fama y el amor. Así que, tendida en un campo con un tobillo roto, considera que «la muerte es mejor. He conocido muchos hombres y muchas mujeres. No he entendido a ninguno. Más vale que me quede aquí, en paz, bajo el solo cielo» (Woolf, 1937, p. 190). Pero algo acontece de repente: «se paró el caballo. Señora, gritó el hombre, echando pie a tierra, ¡usted está herida! Estoy muerta, señor, le contestó. Minutos después estaban comprometidos: su nombre era Marmaduke Bonthrop Shelmerdine Esquire» (Woolf, 1993, p. 29). Después de haber amado a Sasha, más de dos siglos antes, cuando era varón, ahora Orlando experimenta el amor de un hombre. Significativa e impactante la frase pronunciada al presentarse a Shelmerdine, “¡Estoy muerta, señor!”. El hecho de que ella diga esto, mientras se aferra literalmente a la tierra, le sugiere a Erica Johnson (2003) que:

(...) However corporeal she may be and however profound her literal and literary connection to the land may be, as a woman she is a ghost in the machine of national identity. Orlando's identification of herself as dead articulates her legal and social status as we see in the pending lawsuits.⁶⁸

Por muy corpórea que sea y por profunda que sea su conexión literal y literaria con la tierra, como mujer es un fantasma en la máquina de la identidad nacional. La identificación de Orlando de sí misma como muerta expresa su estatus legal y social como vemos en las demandas pendientes. (p. 108)

Varias consideraciones son necesarias. En tan poco tiempo, Orlando y Shel ya estaban comprometidos, sin saber mucho del otro. Sasha y Orlando hablaron mucho sin realmente decirse nada importante. De hecho, Sasha es un ejemplo de la imposibilidad de capturar la esencia de una persona, pese a las innumerables conversaciones tenidas, aunque es cierto que ninguno de los dos hablaba su lengua nativa y, a menudo, parecían perderse en traducciones que ralentizaban la comunicación y daban vida a malentendidos. También no hay que olvidar los diferentes modales de cortejo entre el comienzo del siglo XVII y mediados del siglo XIX. El Orlando hombre está sumamente ocupado en escribirle sonetos a Sasha y menos atento a escucharla, probablemente. En cambio, Shel y Orlando se dicen todo lo importante, llegan cada uno a la esencia del otro, sin una sola palabra. Es un compromiso de dos almas que vuelven a encontrarse en una nueva encarnación:

Ya habían adivinado, como siempre acontece entre enamorados, lo fundamental de uno y otro, y solo les faltaban algunos detalles insignificantes como el domicilio y el nombre, el saber si eran pordioseros o gente rica. Él tenía un castillo en las Hébridas, pero estaba en ruinas, le dijo. (Woolf, 1937, p. 196)

Shel había sido soldado, marino y explorador del Oriente. Estaba en camino hacia Falmouth, un pequeño lugar en la costa sur de Cornualles, donde estaba decidido a embarcarse en su bergantín para emprender la más desesperada y espléndida de las aventuras: doblar el Cabo de Hornos en pleno huracán. La falta de más detalles parece ser voluntaria por parte de Woolf, que quiere enfocar sus personajes en lo fundamental, es decir, los sentimientos de los dos. No importan tiempo, nombres, pasado e identidad sexual. Es un sentir sin restricciones y condicionamientos; un claro rechazo a la tendencia de la estructurada época victoriana. Las innovaciones

68 Erica L. Johnson, "Writing the land: the geography of national identity in Orlando". Artículo publicado en *Woolf in the Real World. Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia*, edited by Karol V. Kukin. Woolf.Smith College, Northampton, Massachusetts (5-8 June 2003), published by Clemson University Digital Press at the Center for Electronic and Digital, 108.

literarias de la autora son una clara y contundente rebelión contra lo que ella percibe como la pomposidad y la prudencia de la escritura victoriana. Por lo tanto, la visión y esencia del siglo XIX son inversamente proporcionales al mensaje de esta novela y a los sentimientos de su actor principal.

A Orlando le resulta agradable explorar su feminidad y Shel es el primero que le enseña los placeres de ser mujer. Es galante con lady Orlando y la pone en un pedestal, porque es una dama. Sin embargo, siguiendo este relato hay que preguntarse si es tarea del escritor seguir la realidad, narrando eventos sin la ayuda de un novelista o poeta que pueda transformarlos, rompiendo los anteriores códigos de escritura. Seguramente hay una base real en la descripción del personaje andrógino de Orlando, es decir su relación con Vita Sackville-West, pero su evolución nos lleva a entender esta novela como una parodia de una biografía, más que una biografía misma. Además, las biografías suelen ser ciertas, pero Virginia Woolf nos desafía a cuestionar si su héroe-heroína representa una historia real. En *Orlando*, todo “se está haciendo”, todo está en movimiento a través de la experiencia sensorial de su personaje principal, que, al parecer, no tiene dificultad para sostener diferentes roles, ya que su sexo cambia con mucha más frecuencia de lo que se puede concebir. De tal manera, aumentaron los placeres de la vida y se multiplicaron sus experiencias, disfrutando del amor de ambos sexos por igual.

En el siguiente pasaje es fácil entender el desinterés de la escritora hacia la definición de la identidad sexual: «oh, Shel, no me dejes», gritó. «Te quiero con pasión», dijo. No habían salido de su boca esas palabras cuando una terrible sospecha los invadió. Shel, eres una mujer, dijo ella. Orlando, eres un hombre, dijo él» (Woolf, 1937, p. 196). Aquí, técnicamente los dos están en una relación heterosexual, pero en este último pasaje entendemos que no es una relación tradicional, como lo fue la anterior con Sasha. La conclusión más obvia, ya que tanto Orlando como Shel son realmente dos seres andróginos capaces de desempeñar ambos roles; Sandra Gilbert lo define el amor de un hombre femenino hacia una mujer masculina (Woolf, 1993, p. 18). Lo que Woolf parece estar defendiendo en esta parte, es la importancia de la conexión humana evitando caer en las trampas del género y de la definición.

Claro, el matrimonio de Orlando y Shel tiene la apariencia de respetabilidad social, pero eso no es comparable al verdadero amor que ellos sienten. En la misma conversación con Shel, sobresale finalmente la clara constatación de ser mujer, o por lo menos tener esencia femenina: «soy una mujer, una mujer de veras, al fin» (Woolf, 1937, p. 197). Y, desafortunadamente, ser mujer equivale a no poder disponer de sus antiguas propiedades, como confirman las sentencias definitivas de los pleitos an-

teriormente mencionados: «los pleitos están fallados, algunos a mi favor, como, por ejemplo, otros no» (Woolf, 1937, p. 198).

A su favor, la anulación del matrimonio turco, cuando era embajador en Constantinopla. Los presuntos hijos tenidos con Pepita, la bailarina española, son declarados ilegítimos, de modo que no heredan, lo que puede ser ventajoso. La parte mala es sobre su sexo que se declara indiscutiblemente, y sin asomo de duda femenino. Por consiguiente, las propiedades que hasta esa fecha no habían sido confiscadas, pasan a los sucesores varones, o a falta de casamiento. Pero no habrá ninguna falta de casamiento ni de sucesores. Orlando recupera todo casándose con Lord Palmerston, aunque, pese a los títulos, se queda en la pobreza por no poderlos manejar directamente. «Orlando era una mujer —Lord Palmerston acaba de probarlo» (Woolf, 1937, p. 209), una mujer que hallamos, al final de la novela, escribiendo en su mesa y demostrando gran talento y plena aptitud para ese papel. Aún más perjudicial es lo que la soltería le hace a su poesía y a su “eterna” obra *La Encina*: sin la protección del comentario social que un esposo le proporcionaría, su arte tendría poca salida. De allí, la decisión de conseguir un marido para que pueda escribir.

La sociedad victoriana la obliga a casarse y ella lo hace, pero a su manera y con alguien que complementa su naturaleza: Shel. Mientras Orlando esté casada, un matrimonio abierto o un matrimonio amoroso no parece ser una preocupación. Es el hecho del matrimonio, más que su sustancia, lo que parece preocupar a los victorianos. Lo que puede parecer un paso atrás a nivel de independencia femenina – y sí lo es- es una victoria del arte y de la belleza sobre la vida misma, al puro estilo estético de Wilde.

El paso siguiente y final es la maternidad, fruto de su relación con Shelmerdine: «Orlando dio a luz con toda felicidad, el martes 20 de marzo, a las tres de la mañana» (Woolf, 1937, p. 231), fecha que nuestro biógrafo marca con precisión cronológica. Tener un hijo, entonces, es la prueba definitiva de ser físicamente una mujer, aunque su género es más complejo que su cuerpo biológico. Enseñar la dualidad de las cosas como partes integradas de un mismo ser, aparece ser la real intención de Virginia Woolf al escribir y narrar tal relato.

4.2 La relación con la tierra y el entorno

Así, a los treinta años más o menos, este joven señor había experimentado todo cuanto la vida puede ofrecer, y la vanidad de ese todo. La ambición y el amor, los poetas y las mujeres eran igualmente vanos. La literatura era una farsa. Solo dos

cosas le quedaban; en ellas puso toda su fe: los perros y la naturaleza; un mastín y un rosal. (Woolf, 1937, p. 70)

Sin duda alguna, para el atento lector del siglo XXI, dotado de una mente abierta y buscadora, *Orlando* es una novela novedosa y atractiva. Está llena de datos, percepciones visuales y descripciones magníficas de los salones, las ciudades y los paisajes. La podemos dividir en tres épocas históricas: la Inglaterra isabelina, incluyendo las tabernas y salones londinenses del siglo XVII, el desparpajo y la ligereza del XVIII, donde *Orlando* encuentra a Nell Gwynn, primera actriz mujer en pisar las escenas teatrales y amante del monarca Charles II, “The merry monarch” (1660-1685), quien se paseaba por Whitehall del brazo. Última, pero no menos importante, la retorcida sensibilidad del siglo XIX; la época victoriana.

Erica Johnson (2003) basa su trabajo en la relación de *Orlando* con la tierra:

Thus, *Orlando*'s sex change in Constantinople occurs at least in part as a consequence of his response to orientalized terrain (...) Woolf makes it clear that the inhabitants of this landscape view it through an entirely different ontological lens. These clashing points of view lay bare the nature of *Orlando*'s orientalizing English gaze as he views the landscape of the exotic and hence unknowable East. Constantinople is feminized not only through the concrete details of *Orlando*'s existence there, during which he wears unisex costumes (...)⁶⁹

El cambio de sexo de *Orlando* en Constantinopla se produce, al menos en parte, como consecuencia de su respuesta al terreno orientalizado. Woolf deja claro que los habitantes de este paisaje lo ven a través de una perspectiva ontológica completamente diferente. Estos puntos de vista conflictivos ponen de manifiesto la naturaleza oriental de la mirada inglesa de *Orlando* cuando contempla el paisaje del exótico y, por lo tanto, desconocido Oriente. Constantinopla está feminizada no solo a través de los detalles concretos de la existencia de *Orlando* allí, durante los cuales usa disfraces unisex⁷⁰. (p. 106)

El cambio del espacio obliga a leer el viaje a Turquía «como un interregno durante el cual se produce cierta narración y anarquía corporal»⁷¹ (Johnson, 2003, p. 106). A diferencia del embajador *Orlando*, los gitanos no conocen estados nacionales; de hecho, no reconocen límites geográficos, salvo entre tierra y mar. Todo esto aparece

69 Johnson, “Writing”, 106.

70 Traducción propia.

71 Traducción propia.

como una metáfora, traduciendo estos “límites geográficos” con otros espirituales y que implican diferentes formas y posibilidades de amar. La frecuentación de la cultura gitana le brinda a Orlando la oportunidad de intercambiar su comprensión orientalista de sus alrededores por un principio más hermenéutico de entender la geografía⁷² (Johnson, 2003, p. 106). Además, este cambio de escenario permite movernos no solo hacia los estados de ánimos interiores de Orlando, sino también hacia paisajes exteriores no registrados anteriormente, es decir, los espacios ocupados por las mujeres. Su relación con la tierra sigue siendo elemental y viene desde sus raíces: «el mal inglés, el amor de la naturaleza era innato en ella, y aquí donde la naturaleza era más vasta y poderosa que en Inglaterra, la dominó con más fuerza que antes» (Woolf, 1937, p. 107). Según Johnson (2003)⁷³ «la topografía de la identidad de Orlando permanece constante» (p. 105). Sin embargo, lo que todavía Orlando no sabe, es lo que le espera a su regreso en patria como mujer, donde será castigada y desheredada por el mismo país que le otorga admiración y propiedad como hombre.

En varios pasajes tenemos testimonio de su amor por los animales, indistintamente de su sexo: «su corazón era muy tierno. No toleraba que golpearan un burro, o ahogaran un gatito» (Woolf, 1937, p. 144). «Pero a través de todos esos cambios, ella no había cambiado. Siempre el mismo carácter pensativo y reconcentrado, idéntico amor por la naturaleza y los animales, idéntica pasión por el campo y las estaciones» (p. 183).

La casa, el jardín, son precisamente lo que eran. No han movido una silla, no han vendido un adorno. Ahí están los mismos senderos, el mismo césped, los mismos árboles y el mismo estanque, donde viven, lo juraría, las mismas carpas. Es verdad, que ahora ocupa el trono la reina Victoria y no la reina Isabel, pero qué diferencia. (Woolf, 1937, p. 184)

A mediados del siglo XIX, una decepcionada lady Orlando se encuentra tendida en un campo con un tobillo roto y con ganas de quedarse allí, sin vida: «¡estoy muerta!», exclama, contestándole a Shelmerdine. En este momento, cuando Orlando abraza la naturaleza y rechaza a la sociedad, la naturaleza le proporciona el amor verdadero para satisfacer sus necesidades.

Saliendo del papel del sujeto político como mujer, Orlando recurre a la temática geográfica como escritora. Su manuscrito, *The Oak Tree*, se basa en Inglaterra; por lo tanto, Orlando necesita continuar su relación con este lugar desde el que escribe, ya

72 Traducción propia.

73 Traducción propia.

que a lo largo de su gran trabajo surge una conexión orgánica entre el espacio y la representación literaria. El dilema de Orlando de la necesidad de mantener un lugar desde el cual escribir⁷⁴ (Johnson, 2003, p. 109). Tema, este último, que será el preludio del ensayo *Una habitación propia*, publicado en 1929.

En la parte final de la novela, hay una bonita descripción del paisaje y de los animales que lo habitan:

Los ciervos caminaban entre ellos, uno del blancor de la nieve, otro con la cabeza de lado, porque un tejido de alambre se le había enredado en los cuernos. Orlando contempló todo esto —los árboles, los ciervos, el césped— con la mayor satisfacción, como si su espíritu fuera un líquido que fluyera alrededor de las cosas y las abarcara absolutamente. (Woolf, 1937, p. 247)

Relato de un ser andrógino que siente intensamente y se funde con el todo.

4.3 Inmortalidad y arte

Orlando era un hidalgo que padecía del amor de la literatura. Y aunque un apuesto caballero como él, no necesitaba libros, era uno de los aficionados a ese vicio. Escribir un libro suponía una gloria que oscurecía todas las glorias de la sangre y el rango, como él mismo afirmaba. Y Orlando era de nacimiento un escritor, más bien que un aristócrata. Clara, en este pasaje, la referencia a Vita Sackville-West, que era las dos cosas. Orlando había sido un muchacho melancólico, enamorado de la muerte, como son los muchachos; y después amoroso y exuberante; y después travieso y burlón; y a veces había ensayado la prosa, y a veces el drama. Tenía «un corazón de oro; y lealtad y viril encanto» (Woolf, 1937, p. 9).

Había escrito unas 20 tragedias, una decena de historias y una veintena de sonetos cuando llegó la orden de que compareciera ante la reina en Whitehall, a la edad de 16 años. La reina Elizabeth I, mientras él dormía profundamente, le «hizo entrega formal, poniendo su firma y su sello en el pergamino, de la gran casa monástica que había sido del arzobispo y luego del rey, al padre de Orlando» (Woolf, 1937, p. 10). Y la reina, ideó para él una espléndida y ambiciosa carrera. Le dieron tierras, le asignaron casas. «Sería el hijo de su vejez; el sostén de su debilidad; el roble en que apoyaría su degradación» (p. 12).

74 Traducción propia.



Por nuestro biógrafo, sabemos que su afición por los libros se había dado desde muy temprana edad. «De chico, los pajes lo sorprendían leyendo a la medianoche» (Woolf, 1937, p. 51). Antes de que cumpliera los 25 años, había escrito la impresionante cantidad de «cuarenta y siete comedias, historias, novelas, poemas; unas en prosa, otras en verso; unas en francés, otras en italiano; todas románticas y todas largas» (Woolf, 1937, p. 54).

Tras el fracaso con Sasha, que origina el primer letargo de siete días, Orlando se encierra en su casa de campo y en su mundo interior, plenamente dedicado al arte de la escritura y a la lectura de los clásicos. Es la ocasión buena para buscar a alguien que lo aconseje y lo asesore acerca de su talento. Contrata a Nicholas Greene, un poeta en mal estado físico y anímico, que le brindó entonces la historia detallada de su salud durante los últimos diez años:

Había sido tan mala que era un milagro que aún estuviera vivo. Había tenido parálisis, gota, tercianas, hidropesía, y las tres fiebres una después de la otra; a lo que convenía añadir hipertrofia del corazón, el bazo agrandado y el hígado enfermo. (Woolf, 1937, p. 62)

Greene traía consigo cierta negatividad y pesimismo sobre el estado del arte y de la poesía que consideraba muertos «¿y Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Browne, Donne, todos ellos ahora escribiendo? Orlando, desgranando los nombres de sus héroes preferidos, no podía estar de acuerdo» (Woolf, 1937, p. 63). Según el maltrecho poeta, la griega había sido la época dorada de las artes, rebajando la isabelina a un nivel inferior.

Orlando pese a reírse mucho, «sentía por su huésped una curiosa mezcla de simpatía y de desprecio, de admiración y de lástima, así como algo demasiado impreciso para que le demos un nombre, pero que se parecía al temor y a la fascinación» (Woolf, 1937, p. 66). En efecto, quedará dolido por la burla de Greene, cuando este se mofa de su poema largo, *The Oak Tree*.

En una profunda disquisición, el narrador opina que la tarea de estimar la longitud de la vida humana, sin incluir la de los animales, excede nuestra capacidad. Aunque estamos convencidos de que dura siglos, dura menos que el pétalo de una rosa. Definitivamente al noble Orlando «la vida le parecía prodigiosamente larga. Sin embargo,

pasaba como un rayo» (Woolf, 1937, p. 72). Así que, en un breve periodo de tiempo, nuestro héroe se gastó hasta la mitad de su fortuna en los habituales banquetes nocturnos que, por otra parte, le habían sido útiles para ganarse el aprecio de los vecinos. En realidad:

Ejercía una veintena de cargos en el condado y recibía cada año una docena de volúmenes dedicados empalagosamente a su señoría por poetas agradecidos. A los historiadores de la literatura inglesa les incumbe observar que el estilo de Orlando se había modificado asombrosamente. (Woolf, 1937, p. 82)

El tiempo sigue pasando y nuestro biógrafo nos señala que hemos llegado al martes 16 de junio de 1712, día en que lady Orlando vuelve de un gran baile en Arlington House, donde había quedado disgustada: «ojalá no vuelva a encontrar un ser humano en toda mi vida, gritó rompiendo en llanto» (Woolf, 1937, p. 149). La noble doncella tenía amantes en cantidad; a pesar de esto, sentía que la vida se le escapaba.

Lady Orlando triunfa en sociedad y se codea con los poetas y escritores Joseph Addison, Alexander Pope y Jonathan Swift, a quienes por un lado aprecia, puesto que tenía los retratos de todos ellos colgados en círculo, y por el otro, le repele su misoginia:

Orlando después de las floridas frases a que la habían acostumbrado, y se vio forzada a admitir que algo en el desdén de Mr. Pope, en la condescendencia de Mr. Addison y la reserva de lord Chesterfield le envenenaba el trato con los intelectuales, aunque siguiera venerando sus obras. (Woolf, 1937, p. 169)

No obstante, los encuentros son seguidos: «se reservó las tardes, y vivió en la continua expectativa de las visitas de Mr. Pope, de Mr. Addison, de Mr. Swift» (Woolf, 1937, p. 161).

No solo los atendía y juntos tenían largas disertaciones sobre el estado del arte, sino que también les ofrecía su vino y les pagaba por su tiempo y compañía, «aceptaba sus dedicatorias, y se consideraba honradísima con el cambio» (Woolf, 1937, p. 164).

Hablando de poesía y literatura, nuevamente aflora en su memoria la inútil experiencia tenida con el poeta Nick Greene un siglo atrás, al cual le había además otorgado una pensión vitalicia para que siguiese escribiendo. Por lo tanto, cansada de la vida mundana y del acoso de la archiduquesa, que ahora es un archiduque, Orlando se viste de hombre y se hace amiga de la meretriz Nell, quien le presenta a otras prostitutas y se hacen amigas.

A lo largo del tiempo, sobrevive el manuscrito de su poema *La Encina*.

Enrollado, manchado por el mar, la sangre y los viajes, lo había llevado consigo tantos años, y en circunstancias tan azarosas, que muchas páginas estaban manchadas, algunas rotas. Volvió a la primera página y leyó la fecha 1586, en la antigua letra de colegial. ¡Casi trescientos años que estaba trabajándolo! Ya era tiempo de concluirlo. (Woolf, 1937, p. 183)

El biógrafo nos informa que lady Orlando es, en este momento, una mujer hecha y derecha, de 31 o 32 años. Y en este larguísimo viaje a través de los siglos, vuelve a encontrarse con Nick Greene, quien «ahora estaba esmeradamente vestido con un traje gris de mañana, con una flor rosada en el ojal y guantes grises de piel de Suecia haciendo juego» (Woolf, 1937, p. 217), a Orlando le costaba creer que fuera la misma persona también el aspecto físico de Greene se había modificado; había engordado; consecuencia de la buena vida que había tenido gracias a la pensión de Orlando. En fin, se había pulido y demostraba unos 70 años. Su visión de la literatura era más comercial. Parecía haberse extinguido en él la antigua inquieta vivacidad que se reflejaba en la composición de sus cuentos, que, pese a su brillo, no resultaban ser tan espontáneos como antes. Puede parecer esta una crítica del autor al mal uso que algunos hacen del arte y de la literatura.

Otro aspecto singular por remarcar es el cambio de visión de Greene acerca de los escritores y poetas que, en el anterior encuentro con Orlando, denigraba y rebajaba y ahora son citados como ejemplo de un pasado glorioso que es mejor del actual presente:

¡Ah!, mi querida señora, pasaron los grandes días de la literatura. Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson — esos fueron los gigantes. Dryden, Pope, Addison, éstos fueron los héroes. Todos, todos han muerto. ¿Quiénes nos quedan? ¡Tennyson, Browning, Carlyle!» —puso un gran escarnio en su voz. (Woolf, 1937, p. 218)

Greene insiste en venerar el pasado y honrar a aquellos escritores que toman por modelo la antigüedad y escriben no por dinero, en estos tiempos degenerados. «Aquí Orlando casi gritó ¡Glor! Podía jurar que había escuchado las mismas palabras trescientos años antes» (Woolf, 1937, p. 218), y de facto, padeció un desencanto terrible. Sin embargo, el veredicto de sir Nicholas sobre *La Encina* fue muy distinto, respecto al pasado. Finalmente, un reconocimiento al arte de Orlando que durante su eterna existencia había tenido que ver con manuscritos propios y de otros como Shakespeare, Spenser y Milton, entre otros: «¿la literatura? ¿La vida? ¿Convertir la una en la otra? ¡Qué monstruosamente difícil!» (Woolf, 1937, p. 224).

Lady Orlando ya había cumplido los 36, según nos informa el narrador, aunque «la verdadera duración de una vida, por más cosas que diga el Diccionario Biográfico Nacional, siempre es discutible» (Woolf, 1937, p. 240). La duodécima campanada de la medianoche anuncia el comienzo de un nuevo día: jueves 11 de octubre del año 1928, última frase de la novela.

La búsqueda de la eternidad en el personaje de Orlando pasa, siglo tras siglo, por el deseo de escribir un poema que pase a la inmortalidad. Ser poeta es para Orlando un deseo insatisfecho casi hasta el final del relato. Vive como noble, ama mujeres y hombres, viaja físicamente y a través del tiempo, pero jamás sabrá si su poema, terminado al finalizar la novela, logrará la eternidad de la literatura. Orlando resulta ser alguien con ambiciones literarias, pero con poco talento y este último aspecto es una parodia de Vita Sackville-West:

Orlando is a writer's biography in a double sense, both of them fun and serious at the same time. It is a mock biography of a friend with literary ambitions but no genius, and of a genius who is the subject of her own irony and observation. (Woolf, 2006)



Capítulo 5

Dualidades y paralelismos entre las novelas

'I'm sick to death of this particular self. I want another'.
Virginia Woolf (Orlando)

5.1 La relación artistas-personajes

No hay texto sin contexto. Y dentro del contexto histórico-social, se encuentra la vida personal de los escritores, sus emociones, sus creencias y la manera en que estas influyen en el relato que quieren contar. En el análisis acerca de la vida personal de Stevenson, Wilde y Woolf, Otto Rank (1925) notó que:

El rasgo principal que comparten estos escritores son las personalidades decididamente patológicas, en más de un sentido desbordantes, inclusive al límite de la conducta neurótica. Sufrían de manera evidente de perturbaciones psíquicas (Stevenson, Woolf) o de dolencias neurológicas y mentales y durante sus vidas demostraron una notable excentricidad de conducta, ya sea en el uso de alcohol, narcóticos o en las relaciones sexuales. (p. 69)

La disposición patológica hacia las perturbaciones psicológicas está condicionada en gran medida por la división de la personalidad, al cual corresponde un interés anormalmente fuerte por la propia persona, sus estados psíquicos y su destino. Esto lleva a una falta de armonía en las relaciones amorosas, donde emerge la directa incapacidad de amar. (Rank, 1925)

La vida de Robert Louis Stevenson estuvo marcada por sus varias enfermedades: un problema respiratorio que heredó de su madre y una patología torácica crónica desde la niñez que se supone haber sido tuberculosis, aunque también se barajó la posibilidad de una telangiectasia hemorrágica. Este trastorno podría explicar su afectación respiratoria y su repentina muerte a los 44 años, como consecuencia de una hemorragia cerebral. También se tiene conocimiento de que le prescribieron cocaína medicinal para tratar su hemorragia, por lo tanto, este hecho puede ser concretamente el origen del sueño que inspiró su novela: un sueño alimentado por el uso de la cocaína. Además, fue fuerte la influencia de su niñera “Cummy”, una mujer calvinista quien le contaba historias sobre demonios y fantasmas, que le provocaban pesadillas. Este último hecho puede haber sido un detonante en el desarrollo del subconsciente del escritor escocés.

En una carta, Wilde escribió que los tres personajes principales de *El retrato de Dorian Gray* son, de diferentes formas, reflejos de sí mismo: «Basil Hallward es lo que creo que soy; lord Henry lo que el mundo piensa de mí; Dorian lo que me gustaría ser en otras edades, tal vez». Según Barbara Charlesworth, Wilde dividió su personalidad en varios personajes y vio en todos ellos una parte de su yo real o potencial (Carroll, 2005)⁷⁵.

Virginia Woolf y Victoria Sackville-West se conocieron en una cena en diciembre de 1922 e inmediatamente se sintieron atraídas la una por la otra. Virginia no la consideraba una intelectual, pero admiraba su belleza y desenvoltura. Vita era una aristócrata casada con un diplomático, Harold Nicolson, con él tenía dos hijos; había mantenido varias relaciones homosexuales y había protagonizado un escándalo debido a un romance con Violet Trefusis⁷⁶. El marido de Vita también era bisexual y ambos formaban una pareja perfecta. En 1924 Virginia Woolf, invitada por el padre de Vita, conoció el gigantesco castillo de Knole, que más tarde inspiraría a Orlando, personaje ficticio que representa un claro desafío al rol de la mujer victoriana. Sobre Vita y aquel edificio, construido en 1456, Virginia escribió en su diario:

Todos estos ancestros y siglos, y plata y oro, le han creado un cuerpo perfecto.

Ella es como un ciervo, o un caballo de carreras, excepto por la cara, que hace pucheros, y no tiene un cerebro muy afilado. Pero en cuanto a cuerpo, el suyo es perfecto. (Anisa, 2015)

75 Charlesworth, *Dark Passages*, 54, 79, citado en NCE, 397.

76 El personaje de Sasha, en Orlando, es una clara alusión a Violet Trefusis y su fuga de amor con Vita Sackville-West a París.

A lo largo del libro, las identidades se quitan y se ponen continuamente. Podríamos pensar en que la misma Virginia Woolf represente el papel de la reina Elizabeth I, en sus primeras páginas, cuanto está encantada con el joven Orlando, llevándolo a su corte como tesorero y administrador. Pero, en un día de nieve, la reina vio en el espejo que llevaba por miedo a los espías, a través de la puerta que mantenía abierta por miedo a los asesinos, a un chico que podía ser Orlando, besando a una chica; de ahí su destierro de la Corte. Cuando Sasha, lo deja hay que recordar el siguiente pasaje: «con el agua hasta las rodillas, descargó contra la infiel todas las injurias que se han destinado siempre a su sexo» (Woolf, 1937, pp. 44-45). En fin, el deseo de venganza de Virginia sobre Vita por haber sido abandonada se mezcla al gran sentimiento que sentía por ella y se refleja a menudo en su obra literaria.

5.2 Identidad y sexualidad

«Dentro de nosotros llevamos el germen de muchas personalidades» (Nietzsche, 2012, p. 99). Este aforismo de Friedrich Nietzsche reúne las características para analizar los personajes principales de las tres novelas.

Tras una atenta profundización, notamos que la represión es indiscutiblemente una causa de problemas en el trabajo de Stevenson, siendo un aspecto de la Inglaterra victoriana. La tentación es entonces parte principal del desarrollo del nuevo personaje de Edward Hyde, al igual que su deseo de satisfacer “ciertos apetitos” esclavos de su “pecado de origen” (Stevenson, 2006, p. 54). Y lord Henry Wotton, instigando a Dorian, dice que la única manera de liberarse de la tentación es ceder a ella. El rasgo principal que comparten estos escritores son las personalidades decididamente patológicas, en más de un sentido desbordantes, inclusive al límite de la conducta neurótica. Sufrían de manera evidente de perturbaciones psíquicas (Stevenson, Woolf) o de dolencias neurológicas y mentales, y durante sus vidas demostraron una notable excentricidad de conducta, ya sea en el uso de alcohol, narcóticos o en las relaciones sexuales (Rank, 1925).

En la vida personal, Oscar estaba casado con Constance Lloyd, quien le dio dos hijos. A los 37 años se manifiesta su homosexualidad, antes con el íntimo amigo de familia Robbie Ross, quien lo acompañará hasta la muerte; luego, con su “perdición”: lord Alfred Douglas. Desde la cárcel de Reading, donde pasó dos años, le escribió: «solo en el fango nos encontrábamos, pero sobre todo me reprocho por la completa depravación ética a la que te permití que me arrastraras» (Massaro, 2015).

El biógrafo de *Orlando*, acerca de la exploración sexual de su protagonista con ambos sexos, evidencia que, de tal manera, «aumentaron los goces de la vida y se

multiplicaron sus experiencias, disfrutando del amor de ambos sexos por igual» (Woolf, 1937, p. 171). En la realidad, Woolf fue capaz de negar la realidad de que Vita no podía amarla verdaderamente y que la había dejado por otra mujer, de que tenía una existencia por separado que ella no podía controlar más desde cerca. Aquí va parte de una carta escrita por Vita a su esposo Harold:

Amo a Virginia, ¿quién no? Pero realmente, mi dulce, el amor de uno por Virginia es algo muy diferente: una cosa mental; una cosa espiritual; si lo prefieres, una cosa intelectual, y ella inspira una sensación de ternura. También ella me ama, lo cual me halaga y complace. Estoy asustada a muerte de generar sentimientos físicos en ella, por su locura. Desconozco qué efecto tendría, verás: es un fuego con el cual no quiero jugar. Tengo demasiado afecto real y respeto por ella. Además, Virginia no es el tipo de persona que uno piensa de esa manera. Hay algo incongruente y casi indecente en la idea. Me he acostado con ella (dos veces), pero eso es todo. (Anisa, 2015)

Sin embargo, al humillar a Vita publicando *Orlando*, Woolf fue capaz de mantener con ella un vínculo continuado, el objeto excitante/rechazante. El deseo de venganza también servía como un modo para que Virginia se reorganizara emocionalmente mediante un sobresaliente triunfo intelectual. «Y sonó la duodécima campanada de la medianoche; la duodécima campanada de la medianoche, jueves, 11 de octubre de 1928» (Woolf, 1937, p. 260). Anteriormente, en el Capítulo I, la duodécima campanada de la medianoche se había hecho eco de la escena del abandono de Vita/Sasha a Woolf/Orlando, cuando Orlando se dio cuenta de que Sasha no acudiría a su encuentro en la posada para fugarse juntos: «cuando sonó la última, comprendió que estaba echada su suerte» (Woolf, 1937, p. 41).

Según Susan McNamara, Woolf se fusiona reiteradamente con el personaje de Orlando. El día que termina la novela, Virginia reflexiona en una carta a Vita, «la cuestión, ahora, es ¿cambiarán mis sentimientos hacia ti? He vivido en ti todos estos meses, sacando a la luz cómo eres realmente. ¿Existes? ¿Te he inventado?». Es posible que escribir la novela y en ella, encontrar una forma de revivir su relación con Victoria, haya sido de gran efecto terapéutico para Virginia. Sin embargo, al publicar *Orlando*, haciendo caso omiso de las consecuencias, contando la historia de la traición a sus lectores y escribiendo su insoportable humillación, impotencia y desolación, Woolf sitúa a Vita directamente en la misma posición, siendo ambas expuestas ante el mundo. Vita y Orlando tienen muchas cosas en común: su aspecto físico, su torpeza y despiste, su perfecto francés, su prolífica creación literaria, su amor a los perros y la naturaleza, sus piernas, y su poema “The Land”, que Woolf transforma en “The Oak”, “El Roble”, o “La

Encina”, siguiendo a la traducción de Borges de 1937. Esta obra literaria fue ganadora del Premio Hawthornden en 1927. Vita lo ganó una vez más en 1933 con sus *Collected Poems*, siendo hasta la fecha la única escritora que ha conseguido semejante honor por partida doble.

La familia de Vita había realmente heredado el castillo de Knole por un regalo de Elizabeth I. «Ella hizo entrega formal, poniendo su firma y su sello en el pergamino, de la gran casa monástica que había sido del arzobispo y luego del rey, al padre de Orlando» (Woolf, 1937, p. 10). Tampoco es casual que Orlando beba vino tinto español, siendo el favorito de Vita.

1926: Harold Nicolson, marido de Vita, fue nominado embajador británico de Persia, al igual que Orlando fue enviado a Constantinopla, antes de su “transformación”. La acompañaba la poeta Dorothy Wellesley, con la que mantenía un romance. En esos meses Vita y Virginia se enviaron cartas que muestran cómo evolucionaba la relación. Woolf escribió a Vita inmediatamente: «estoy llena de envidia y desesperación. Pienso en ver Persia, pienso en no volver a verte» (Brace, 1978b, p. 217). En su diario, Woolf reflexiona sobre su relación: «ella está condenada a irse a Persia; y yo me he preocupado tanto por esta idea (pensando en perderla de vista durante 5 años) que concluyo que estoy genuinamente encariñada con ella. ¿Estaré con ella?» (Brace, 1980).

Acerca de la sexualidad de Stevenson y de acuerdo con el autor Claire Harmon, Frank Wilson (2006) comenta en el periódico *The Seattle Times*:

Harmon dice que no hay evidencia de que Stevenson haya tenido una experiencia homosexual, mientras que hay evidencia de su participación con prostitutas. Parece que se sintió especialmente atraído por las mujeres mayores. La que se casó, Fanny Osbourne, era una madre casada cuando se enamoró de ella, y cruzó el Atlántico y el continente norteamericano para alejarla de su marido.

Entonces, quizás, los “ciertos apetitos” nombrados por Jekyll pueden referirse más al mundo de la prostitución que a su “sombra”. Sin embargo, según reporta Wilson, sus modales y su vestimenta eran notablemente atractivos, y era extremadamente atractivo para los hombres. El escritor escocés Andrew Lang (1844-1912), que era gay, dijo que Stevenson poseía, más que ningún otro hombre que haya conocido, el poder de hacer que otros se enamoren de él. Harmon supone que Stevenson no puede haber ignorado el campo de fuerza homoerótico que generó y concluye que lo disfrutó bastante, dado que era un hombre con un apetito insaciable de atención y afecto. Y en esta búsqueda de “afecto”, cabe la posibilidad – pero no la certeza – haber experimentado algo “distinto”.

Wilde y Woolf tuvieron relaciones con ambos sexos en sus vidas. La sexualidad de Oscar se transformó, la de Virginia, posiblemente siempre fue la misma, aunque casada (más bien por convención social). Sus personajes, Dorian y Orlando son estéticamente hermosos. Jekyll se transforma en Hyde y es allí donde comete sus pecados carnales. Dorian es aparentemente heterosexual, pero tiene momentos placenteros con Basil y en fiestas orgiásticas con otros hombres. Eso recuerda las aventuras de Wilde en los burdeles masculinos. Orlando empieza siendo hombre y tiene relaciones con su sexo opuesto; luego, se transforma y ama a un hombre. Jekyll y Dorian demuestran incapacidad directa de amar y quedarse en una relación. Jekyll se dedica a desahogar sus placeres ocultos a través de Hyde, mientras Dorian intenta tener una relación por dos veces, pero fracasa. Tras la decepción con Sasha, en el siglo XVII, cuando era un hombre, lady Orlando encuentra a Shel en el siglo XIX, otro ser posiblemente andrógino. Puede ser el triunfo del amor puro y verdadero, sin importar la identidad sexual propia y del otro, afianzando la idea de esa “tercera sexualidad” de la que hablamos anteriormente.

Al leer estas tres novelas, tras conocer la biografía de los tres autores, resulta evidente que la sexualidad y la transformación son los ejes principales alrededor de los cuales las tres obras literarias giran.

5.3 El mito de la transgresión: inmortalidad y hedonismo

El ideal prometeico que notamos en novelas como *Frankenstein*, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, o hasta en *El retrato de Dorian Gray*, puede asociarse con la enseñanza de Nietzsche sobre el “*übermensch*” (superhombre), una nueva figura del ser humano capaz de superar el horizonte del mundo cristiano en dirección a una mayor libertad y creatividad. Y, sin embargo, Friedrich Nietzsche, en su intención, nunca concedió que el “*übermensch*” pudiera ocupar la posición de Dios; más bien, como correctamente señaló Löwith, «la superación del cristianismo se identifica con la superación del hombre»⁷⁷ (Löwith, 1982).

77 Karl Löwith, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, traduzione a cura di Giorgio Colli (Torino: Einaudi, 1982). En la tesis doctoral *Mito y chamanismo: el mito de la tierra sin mal en los Tupí-Cocama de la Amazonía peruana*, por Juan Carlos Ochoa Abaurre, presentada en la Universidad de Barcelona (España), en 1997, el autor escribe: Nietzsche quiere crear un nuevo tipo de hombre representado por Zaratustra y cuyo modelo es Dioniso: “el superhombre”. La teoría del superhombre la expuso el autor, en boca de los discursos de Zaratustra, en la primera y segunda parte de *Así habló Zaratustra*; y el mito del “eterno retorno” en la tercera parte. Sin embargo, ambos capítulos se complementan para construir su doctrina filosófica definitiva de la “eternidad”, a la que se llega por el éxtasis y que el autor culminó en la última parte de la obra.

A tal propósito, Duch (2005) señala: «lo simbólico y lo mítico son motores importantes del deseo, el ser humano es un ser deseando» (p. 21). Y ese mismo hombre es también «un animal que juzga, según Nietzsche» (Nietzsche, 2012, p. 98).

Para reforzar la teoría del doble, de la que se habló en la parte introductora del presente trabajo, nos remontamos a la concepción homérica, según la cual el hombre tiene una doble existencia: en su presencia perceptible y en su imagen visible, que solo la muerte libera. Cuando el otro yo, duerme, inconsciente de sí, el doble se revela.

Henry Jekyll y Dorian Gray son hombres inicialmente bienintencionados que, en última instancia, se convierten en individuos desalmados, desbordados por sus propias desviaciones, como resultado de un experimento que se sale de sus manos. Mientras Henry Jekyll divide su personalidad en dos, transformándose en Edward Hyde, Dorian Gray transfiere sus pecados a su retrato. Cada hombre se deleita en su nuevo yo, pero, con el sucederse de los eventos, los dos pierden el control de su doble. En la dualidad representada en la lucha del bien contra el mal, centrándose más en la propia lucha del individuo, ambas historias parecen proporcionar más comentarios sobre la reacción de la sociedad al comportamiento desviado o subversivo. Si bien Stevenson y Wilde no escriben explícitamente sobre los comportamientos de sus personajes, todo nos hace pensar que las misteriosas cualidades de estas actividades podrían tener que ver con la sexualidad.

En el artículo “Homosexualidad silenciosa en Teleny de Oscar Wilde y *El retrato de Dorian Gray* y el Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Robert Louis Stevenson”, Antonio Sanna señala que la sexualidad debía explicarse científicamente en el siglo XIX, ya que las expresiones cualitativas o incluso más eróticas de esta fueron definitivamente subyugadas durante el periodo victoriano. Permanecieron en un tipo de submundo y hablaron de él en secreto, lo que hace pensar en personajes como Hyde o Dorian Gray, que están envueltos en el misterio (Sanna, 2012). Efectivamente, el juego de los nombres sugiere que hay algo más que se esconde en Jekyll y que sin duda se oculta en Hyde, de ahí sus asociaciones fonéticas con la representación del arquetipo de la sombra, ya que esta se esconde, como el nombre del personaje indica. Santiago Vila añade que dentro de Jekyll se esconde un “killer” partiendo de que este se manifiesta como su doble. Veamos la ecuación que propone Vila (1996): Je (del francés “yo”) y kill (kill=matar). Es decir, Hyde “es que ejecuta lo que él desea”. Indudablemente, para el mismo autor, Hyde se manifiesta como el doble de Jekyll. Vila sigue añadiendo que el galeno esconde sus deseos, ya que estos son rechazados moral y socialmente. Tales deseos se esconden, debido a un rechazo a comprometer su imagen ante la sociedad. Esconder lo que da vergüenza, aquello que rechaza la sociedad, es una característica de la naturaleza humana, escindida por la moral.

En *Orlando*, el doble es representado por las dos identidades sexuales que el personaje asume a lo largo de casi 350 años de vida. Contrariamente a Jekyll y Dorian, donde la dualidad se convierte en dualismo, lo novedoso de Virginia Woolf reside en la creación de un ser andrógino y, por ende, la intención de hacer coexistir estas dos naturalezas en una como ejemplo moral. La búsqueda de la eternidad en el personaje de Orlando pasa, siglo tras siglo, por el deseo de escribir un poema que pase a la inmortalidad. Ser poeta será, para este ser andrógino, un deseo insatisfecho casi hasta el final del relato, donde por fin, ganará un premio en el siglo XX. Vive como noble, ama mujeres y hombres, viaja físicamente y a través del tiempo, pero jamás sabrá si su poema, terminado al finalizar la novela, logrará la eternidad de la literatura. Tanto Dorian como Orlando persiguen la inmortalidad a través del arte.

Tanto la pócima de Henry Jekyll como el cuadro de Dorian Gray son excusas o alegorías, utilizadas por sus autores con el propósito de analizar algo más profundo: la multiplicidad de la condición humana. El primero, con fines científicos, el segundo para declarar la eternidad del arte, a través de la belleza, sobre la vida misma.

Parfraseando a Rank (1925), el concepto primitivo del alma como dualidad (la persona y su sombra) aparece en el hombre moderno en el motivo del doble, que, por un lado, le asegura la inmortalidad y por el otro anuncia su muerte. Al mismo tiempo el doble indica el eterno conflicto que lleva a la creación de un doble espiritual en favor de la autoperpetuación y, en abnegación del doble físico que significa mortalidad (Rank, 1999). No resulta sorprendente que el tema del doble aparezca de manera destacada al nacer el introspectivo romanticismo alemán, siguiendo pues, con el desarrollo de la psicología. Hoffmann (1776-1822) es el creador clásico de la proyección del doble, que figuró entre los motivos más populares de la literatura romántica.

En los personajes de Jekyll y Dorian se nota cierta tendencia a la megalomanía con delirios de grandeza: el primero lo hace a través del uso del brebaje inventado que le permite desdoblarse. En *El retrato de Dorian Gray*, su intérprete principal, el hedonista Dorian, le ofrece su alma al diablo para no envejecer y verse siempre joven y hermoso como ha sido pintado, y entonces, el que envejece es su imagen, cargando con todos los pecados de lujuria cometidos por él. Acerca del asunto del cuadro, muy oportuna la opinión de Lluís Duch (2005) sobre el tema de la relación entre idolatría e iconoclasia:

Necesitamos de las imágenes, que nos dictan la ocasión de pertenecer al mundo. Podemos decir, la imagen puede ser un ícono o puede ser un ídolo, la imagen se vuelve ídolo cuando su trayecto hermenéutico se concluye y por tanto se convierte en algo cerrado, por contraste, una imagen es ícono cuando es un

trampolín, cuando representa lo que verdaderamente está diciendo remisión a, es decir, cuando remite a algo más. (p. 21)

En el caso del personaje literario de Dorian, es posible notar la idolatría que hay hacia el cuadro y su remisión hacia ese “algo más”, que puede traducirse como la búsqueda de la juventud eterna de su actor principal, a través de su belleza. Además:

Justamente a causa de nuestra radical finitud, es decir, a que somos seres deficientes, debemos sufrir, y aquí la función de las representaciones, las representaciones son artefactos para llenar vacíos que tenemos a nuestro alrededor, estos huecos vacíos los velamos con representaciones y de alguna manera hacen presente lo ausente, lo invisible. (Duch, 2005, p. 21)

Ese “ausente” es aquí representado por una belleza carnal efímera, que es posible mantener presente por medio del retrato. Es un desafío a los “dioses” que implica una transgresión temporal y una dualidad entre simbolizante y simbolizado -inaccesible para la mayoría - a través del uso de un artefacto (el cuadro pintado por Basil Hallward). De este modo, la esperanza y el deseo de la eterna juventud, hace que lo imposible se convierta en posible. Wilde concibe a Dorian Gray como un sujeto entregado a unas pasiones que no permiten un juicio ético sino mucho después de sustentarlas en factores psicológicos, inconscientes y existenciales. En ambos casos, tanto el doctor Jekyll como el joven y hermoso Dorian representan mitos de trasgresión de un orden divino preestablecido, por ser osados al igual que Ícaro, Lucifer, Prometeo o Frankenstein: todos osan, todos desafían y todos salen derrotados de la peor manera.



La transgresión del tiempo es otro rasgo presente en las tres novelas. En la de Stevenson, acontece a través del desdoblamiento de su actor principal. En la de Wilde, el tiempo sigue su normal curso, pero Dorian es el que transgrede al no envejecer. En la de Woolf, Orlando vive casi cuatro siglos, cruzando varias épocas históricas, documentando los cambios de costumbres y de moral, experimentando su doble identidad sexual.

La visión psicoanalítica de Otto Rank asocia la significación de muerte del doble con su significado narcisista. A su parecer, el desenlace de la locura casi siempre lleva al suicidio y se vincula frecuentemente con la persecución por el doble. Desde que Freud ofreció el esclarecimiento psicoanalítico acerca de la paranoia, sabemos que tal enfermedad tiene como base “una fijación en el narcisismo, a la cual corresponde la megalomanía típica y la sobrestimación sexual de uno mismo”. La etapa de desarrollo de la cual los paranoicos regresan a su narcisismo primitivo es la homosexualidad sublimada, que hallamos tanto en Jekyll como en Dorian. Sobre esta base es posible afirmar que el amor homosexual se desarrolla como un enamoramiento hacia la propia imagen.

Cabe destacar que el perseguidor representa muchas veces al padre o a un sustituto que puede ser un hermano o maestro. Esta actitud fraternal de rivalidad hacia el odiado competidor se revela en el amor por la madre. Así, el deseo de muerte y el impulso al asesinato del doble se vuelven razonablemente comprensibles. El síntoma más destacado es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar ya la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre el otro yo; es decir, un doble personificado, o creado a través de un pacto diabólico (Dorian), u otro creado por su desdoblamiento (Jekyll). Como lo demostró Freud, esta conciencia de culpa crea fuertes tendencias al autocastigo, que también implica el suicidio (Rank, 1925). Y, de hecho, ambos protagonistas terminan suicidándose en un intento de redención de sus pecados y de anular a su otro yo que los atormenta.

Conclusiones

Al leer estas tres novelas, tras conocer la biografía de los tres autores, resulta evidente que la sexualidad y la transformación son los ejes principales alrededor de los cuales las tres obras literarias giran. Estos libros han sido frecuentemente incluidos en el género fantástico, por la transformación de ciencia ficción de sus personajes principales. Queda claro que los tres tienen muchos rasgos en común con esta corriente, pero se diferencian en muchas otras cosas.

En el género fantástico, el autor utiliza como punto de partida los misterios que plantean los hombres y su mundo. Los escritores de cuentos fantásticos utilizan estos misterios, pero sin la intención de resolverlos, creando un efecto de incertidumbre. Parten de elementos reales, para luego ir hacia otros inexplicables. Es decir, se comienza de una perspectiva realista hasta que un elemento “extraño” cambia el rumbo y la historia. Estas figuras son la del doble, presente en las novelas de Stevenson y Wilde; la de las alteraciones del tiempo y del espacio, en Woolf (plenamente) y Wilde (parcialmente); la mezcla entre la realidad y el sueño. No sabemos dónde empieza la una y la otra, dejándonos la duda acerca de lo que es real. En las tres novelas hay apariciones de seres sobrenaturales, mutaciones y transformaciones.

Tras haber enunciado cuáles son las características de la literatura fantástica y haber comparado las obras de Stevenson, Wilde y Woolf, con unas de las más significativas del género fantástico, resulta evidente que, aunque las tres presentan peculiaridades que inducen a hermanarlas con ellas, son diferentes por los motivos éticos que contienen y que faltan en la literatura fantástica. Detrás del desdoblamiento de Jekyll, hay la búsqueda de la dualidad de la condición humana. Dorian busca mantener su juventud, transmitiéndole al retrato el paso del tiempo, que también carga con sus pecados. Con el personaje de Orlando, Virginia Woolf busca trazar el carácter de un ser andrógino capaz de experimentar distintas y significativas sensaciones en su identidad dual. En Jekyll y Dorian asistimos a una dualidad que los eventos transforman en dualismo, donde el bien y el mal están enfrentados y solo uno puede ganar. En *Orlando*, la dualidad coexiste y jamás se vuelve dualismo. Mientras en la literatura fantástica se plantean misterios, a través de fenómenos sobrenaturales, sin la intención de resolverlos, en las tres novelas asistimos a la introspección psicológica de los personajes que buscan insistentemente una salida a su malestar.

En el siglo XXI estas tres novelas ya no tienen asuntos “inexplicables” característicos de la literatura fantástica donde frecuentemente vienen incluidos. La dualidad/dualismo presente en Jekyll/Hyde se puede alcanzar hoy día con el uso de drogas alucinógenas

como LSD, floripondio y cocaína (que de hecho Stevenson estaba tomando por usos terapéuticos), que alteran el sentido del tiempo y del espacio. Entre los cambios físicos del LSD, se incluyen la dilatación de las pupilas, el incremento de la tensión arterial y el aumento de la frecuencia cardíaca, los temblores, los espasmos, los sudores, el insomnio y la pérdida del apetito. El doctor Henry Jekyll los experimenta todos a través de su maldito brebaje.

El suizo Albert Hofmann (1980) descubrió las propiedades psicodélicas del LSD en 1943, que fue introducido por los laboratorios Sandoz como medicamento comercial para diversos usos psiquiátricos en 1947. Muchos psiquiatras y psicoanalistas de las décadas de 1950 y 1960 vieron en ella un agente terapéutico muy prometedor. A partir de los 50, los funcionarios de la CIA norteamericana lo usaron en programas de control mental y guerra química, por lo que la probaron en estudiantes y jóvenes militares sin el conocimiento de estos. El artículo de L.C. Álvaro, “Dr. Jekyll y Mr. Hyde: Un caso de epilepsia a finales del siglo XIX”, baraja la teoría de la epilepsia en el desdoblamiento Jekyll/Hyde.

En 1896 empezaron los estudios de Sigmund Freud (1856-1939) sobre el psicoanálisis, en los cuales colaboraron Otto Rank (1884-1939) y Carl Gustav Jung (1875-1961), este último es considerado un pionero de la psicología profunda al estudiar comparativamente disciplinas como arte, antropología, alquimia, religión, filosofía, literatura e interpretación de los sueños. El psicoanálisis se centró inicialmente en la experiencia de Sigmund Freud en el tratamiento clínico de pacientes que presentaban histerias, fobias y diversos padecimientos psíquicos. Sea como fuere, la lectura de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, lleva a una vasta gama de posibles explicaciones científicas, hoy día, que nada tienen que ver con fenómenos paranormales. En el *DSM IV* (Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales de la Asociación Americana de Psiquiatría) aparece como trastorno de personalidad múltiple (TPM).



El retrato de Dorian Gray presenta lo que la psiquiatría moderna clasifica como trastorno narcisista de la personalidad, diagnóstico contenido en el DSM IV, que se refiere a un patrón general de grandiosidad, una constante necesidad de admiración y una falta de empatía, que empiezan al principio de la edad adulta. En la novela de Wilde, Dorian está enamorado de su imagen y la falta de empatía se revela en su incapacidad de amar plenamente a otro ser.

En *Orlando*, la medición del tiempo es una alegoría para representar el viaje de un alma que vive encarnada en los dos sexos, con la finalidad de llegar a su objetivo verdadero: la construcción y definición de un ser andrógino, a través de la definición de un tiempo interior del ser que desafía una cronología impuesta por la sociedad (Woolf, 1993).

El lector atento y culto del siglo XXI, puede interpretar los hechos de las tres novelas de manera totalmente diferente a la visión del lector del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En ellas, todo lo “raro e inexplicable” de ese entonces, tiene posibilidad de ser explicado científicamente en nuestra época. Definiría los tres trabajos como “novelas humanistas”.

Las obras de Stevenson, Wilde y Woolf tienen un hilo común y pueden ser leídas como si de una sola se tratara. En ellas, literatura y sociedad, es decir, texto y contexto, están fuertemente entrelazados.

En este viaje, que va desde finales del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX, pasamos desde la represión sexual de la época victoriana a la liberación feminista del modernismo del siglo XX, y en el medio, descripciones de paisajes, introspecciones psicológicas de los personajes, dualidades, dualismos y transformaciones; enriquecidas por una buena dosis de ética y estética. Y en el medio, el aforismo del filósofo prusiano Friedrich Nietzsche (2012), en *El ocaso de los ídolos*, preguntándose si «el hombre será solamente un error de Dios o Dios será solamente un error del hombre» (p.65).

Bibliografía

Abromeit, K. A. (1989). *Ethel Smyth, “The Wreckers”, and Sir Thomas Beecham. The Musical Quarterly*, 73(2), 196-211.

Álvaro, L. C. (2013). Dr. Jekyll y Mr. Hyde: Un caso de epilepsia a finales del siglo XIX. *Neurosciences and History*, 1(1), 21-27.

Ana, S. (2016, enero 22). El deseo sexual y la represión de las mujeres en la época victoriana. *Revista Mujerícolas, Personas que Habitan un Cuerpo de Mujer*. <http://mujericolas.blogspot.com/2016/01/el-deseo-sexual-y-la-represion-de-las.html>

Anisa, C. (2015). *Orlando*: historia de una novela y de una traducción. <https://denadapuedovereltodo.blogspot.com/2015/02/orlando-historia-de-una-novela-y-de-una.html>

- Ballesteros, A. (1998). *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bardin, L. (1986). *El análisis de contenido*. Akal.
- Bernete, F. (2008). El estudio de los estereotipos a través del análisis de relatos, mediaciones sociales. *Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, (3), 73-90. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/mediars>
- Brace, H. (1978b). *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. 3, [1923-1928], ed. N. Nicolson & J. Trautman.
- Brace, H. (1980). *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3, [1925-1930], ed. A. Bell. New York/London.
- Braithwaite, W. (1844). *The Retrospect of Practical Medicine and Surgery: Being a Half-yearly Journal Containing a retrospective view of every discovery and practical improvement in the medical sciences*. First Edition assumed for this half-yearly journal. Simpkin, Marshall, and co.
- Breuer, J., & Freud, S. (1895). *Studies on Hysteria. Nervous and Mental Disease*. Coolidge Foundation Publishers. Monographs N°. 61.
- Buzwell, G. (2014, mayo 15). 'Man is not truly one, but truly two': duality in Robert Louis Stevenson's *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*: <http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/duality-in-robert-louis-stevensons-strange-case-of-dr-jekyll-and-mr-hyde#sthash.mF6Mib66.dpuf>
- Caird, M. [1894]. (1989). *The Daughters of Danaus*. The Feminist Press.
- Carlyle, T. (1829). Signs of the Times. *Edinburgh Review*.
- Carroll, J. (2005). Aestheticism, Homoeroticism], and Christian Guilt in *The Picture of Dorian Gray: A Darwinian Critique*. *Philosophy and Literature*, 29(2), 286-304.
- Castro del Álamo, J. (2013). Lectura de Virginia Woolf: Una habitación propia, (pp.1-21). http://www.lrmcidii.org/wpcontent/uploads/2013/07/Jos%C3%A9_Castro_Virginia_WoolfUna_Habitaci%C3%B3n_propia_L-RM_nuevo.pdf

- Catelli, Nora. (1990). Orlando: transformación y sustitución en los géneros. Posfacio a Virginia Woolf, Orlando, Círculo de Lectores.
- Charlesworth, B. (1965). *Dark Passages: The Decadent Consciousness in Victorian Literature*. U of Wisconsin P.
- Charlot, M., & Marx, R. (1990-1993). Londres 1851-1901. *La era victoriana o el triunfo de las desigualdades*. Alianza.
- Christ, C. (1977). Victorian Masculinity and the Angel in the House” en M. Vicinus (ed.), *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women*. Methuen.
- Coatsworth, J. (2001). Ciclos de globalización, crecimiento económico y bienestar humano en América Latina. *Fractal. Revista Trimestral*.
- Cohen, P. (1978). *The Moral Vision of Oscar Wilde*. Associated UP.
- Cokayne, G., Doubleday, H. Arthur, H., De Walden, H., & Lord, [eds.]. (1945). *The Complete Peerage, or a history of the House of lords and all its members from the earliest times, 10 Oakham to Richmond* (2nd edition). Catherine Press.
- Collins, J. (1958). *El pensamiento de Kierkegaard*. Fondo de Cultura Económica.
- Colquhuon, P. (1800). *A Treatise on the Police of the Metropolis* (1st edn. London, 1796; 6th edn.).
- Cornwell, P. (2002). *Portrait of a Killer: Jack the Ripper -Case Closed*. Berkley Pub Group.
- Crowley, A. (2017, febrero 24). Telegraph Patricia Cornwell: I spent \$7 million solving the Jack the Ripper case. <https://www.telegraph.co.uk/women/life/patricia-cornwell-spent-7-million-solving-jack-ripper-case/>
- Crozier, I. (Ed.). (2008). *Sexual inversion*. A critical edition. Palgrave Macmillan.
- Danahay, M., & Chisholm, A. (2011). [2004]. *Jekyll and Hyde Dramatized* (Kindle ed.). Jefferson, McFarland.
- Den Otter, S. (1996). *British Idealism and Social Explanation: A Study in Late Victorian Thought*. Clarendon Press.

- Departamento de Información y Comunicación. (1978). Métodos de análisis de contenido. Facultad de Ciencias de la Información. UCM.
- Duch, L. (2005). Antropología de la interacción entre mitos y logos a propósito de la fenomenología del acontecimiento religioso en el hombre contemporáneo.
- Edwards, R. (2014). *Naming Jack the Ripper*. First Lyon Press.
- Ellis, H. (1939). *My life*. The Riverside Press.
- Ellis, H. (1933). *The Psychology of Sex*. Ray Long and Richard R. Smith.
- Ellis, H. (1910). *Studies in the Psychology of Sex, II* (Leipzig, 1899 = vol. I 1900 Philadelphia).
- Evans, S., & Rumbelow, D. (2006). *Jack the Ripper: Scotland Yard Investigates*. Stroud, Gloucestershire: Sutton Publishing.
- Fawcett, M., & Turner, E. M. (1927). *Josephine Butler: Her Work and Principles, and Their Meaning for the Twentieth Century*. Association for Moral & Social Hygiene.
- Fernández, D. (2016). El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde, Robert Louis Stevenson: una moralidad. <https://www.fabulantes.com/2016/03/caso-doctor-jekyll-senor-hyde-robert-louis-stevenson/>
- Fernández, R. (2015). Doble e identidad en Black Swan, de Darren Aronofosky. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/viewFile/862/921>
- Finch B., & Green H. (1964). In: *Contraception through the Ages*. Charles C, editor. Thomas Publishers.
- Forward, S. (2000). A Study in Yellow: Mona Caird's 'The Yellow Drawing-Room. *Women's Writing*, 7(2), 295-307.
- Freud, S. (1968). *Tótem y tabú*. Alianza Editorial.
- Funke, P. (1972). *Oscar Wilde*. Traducción de Federico Latorre. Alianza Editorial.
- Fuster, F. (2010). Feminismo y teoría política en Virginia Woolf: lectura de "Una habitación propia" desde el pensamiento de la diferencia sexual". *Lectora: revista de dones i textualitat*, 211-227. <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3824420.pdf>

- Getsy, D. (2004). *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, C. 1880-1930*. Ashgate.
- Goldman, J. (1998). *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*. Cambridge University Press.
- Goldman, L. (1857-1886). *Science, Reform, and Politics in Victorian Britain*. The Social Science Association.
- Graham, S. (1976). *Outcast London. A study in the relationship between classes in Victorian society*. Penguin Books.
- Graham, T. (1912). *The Life of Robert Louis Stevenson II*. Charles Scribner's Sons.
- Grand, S. (1992). *The Heavenly Twins*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, [1893].
- Heidegger, M. (2006). *La parola di Nietzsche «Dio è morto»*. Traduzione a cura di V. Cicero, in Id., Holzwege. *Sentieri erranti nella selva*. Milano: Bompiani, 247-316.
- Herrero, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. (pp. 18-19). <https://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf>
- Hofmann, A. (1980). *LSD: My Problem Child: Reflections on Sacred Drugs, Mysticism, and Science*. McGraw-Hill.
- Huggins, M. (2000). More Sinful Pleasures? Leisure, Respectability and the Male Middle Classes in Victorian England. *Journal of Social History*, 33(3). Spring.
- Huysmans, J. (1884/2017). *A contrapelo*. Edu Robsy Editor.
- Hyde, H. (1970). *The Love That Dared Not Speak its Name*. Little, Brown.
- Ivize, D. (2015). Trasfondo filosófico e intertextualidad en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. <https://letralia.com/sala-de-ensayo/2015/12/14/trasfondo-filosofico-e-intertextualidad-en-el-retrato-de-dorian-gray-de-oscar-wilde/>
- Ivize, D. (2017). *Lo bello y lo ético en la obra de Oscar Wilde*. Editorial Verbum.
- Johnson, E. (2003). Writing the land: the geography of national identity in Orlando. Artículo publicado en *Woolf in the Real World*. Selected Papers from the Thir-

- teenth International Conference on Virginia. Edited by Karol V. Kukin. Woolf. Smith College, Northampton, Massachusetts. 5–8 June 2003. Published by Clemson University Digital Press at the Center for Electronic and Digital. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/
- Kirwan, D. (1963). *Palace and Hovel or Phases of London Life*. London: Abelard-Schuman Ltd.
- Kommers, K. (2003). Filming feminism: a room of one's own on masterpiece theater. Artículo publicado en *Woolf in the Real World*. Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf. Smith College, Northampton, Massachusetts. 5–8 June 2003. Edited by Karen V. Kukil. Published by Clemson University Digital Press at the Center for Electronic and Digital.
- Kristeva, J. (1997). *Historias de amor*. Siglo XXI.
- Ledger, S. (1997). *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester University Press.
- Lemm, V. (2020). *The Work of Art and the Death of God in Nietzsche and Agamben. In Agamben and Existentialism*, a cura di C. Homo Natura: *Nietzsche, Philosophical Anthropology and Biopolitics*. Edinburgh University Press.
- León, G. (2018). Entre Doctor Jekyll y Mister Hyde o cómo enamorarse de Stevenson. <https://www.infobae.com/americas/cultura-americas/2018/01/20/entre-doctor-jekyll-y-mister-hyde-o-como-enamorarse-de-stevenson/>
- Leone, L. (2012). *Orlando* de Virginia Woolf, en la traducción de Jorge Luis Borges [1937]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Logan, W. (1843). *An Exposure, from Personal Observation, of Female Prostitution in London, Leeds, and Rochdale, and especially in the city of Glasgow*. 2nd edition. Glasgow, Scotland.
- Logan, W. (1871). *The Great Social Evil*. London.
- Löwith, K. (1982). *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*. Traduzione a cura di Giorgio Colli. Einaudi.

- Marcus, J. (1983). *Virginia Woolf: A Feminist Slant*. Lincoln, Nebr. and London.
- Martin, R. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, España]. <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf?sequence>
- Mason, M. (1995). *The making of Victorian Sexuality*. Oxford University Press.
- Massaro, L. (2015). La conversión de Oscar Wilde, el “ícono gay” irlandés. Aleteia. <https://es.aleteia.org/2015/05/29/la-conversion-de-oscar-wilde-el-icono-gay-irlandes/>
- McNamara, S. (2011). Seducción y venganza en Orlando, de Virginia Woolf. *Aperturas Psicoanalíticas, Revista Internacional de Psicoanálisis*, (039).
- Meyers, J. (1977). *Homosexuality and Literature 1890-1930*. Montreal: McGill-Queens UP.
- Mora, S. (2014). Havelock Ellis (1859-1939): homenaje a un pionero de la psicología sexual de la Inglaterra victoriana en el 75 aniversario de su muerte. *Revista de la Historia de la Psicología*, 35(4), 43-64.
- Nietzsche, F. (2012). *Todos los aforismos*. Selección de Luis B. Pietrafesa. Leviatán.
- Ochoa, J. (1997). *Mito y chamanismo: el mito de la tierra sin mal en los Tupí-Cocama de la Amazonía peruana* [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, España].
- Olsen, D. (1976). *The Growth of Victorian London*. Holmes & Meier.
- Pater, W. (1980). *The Renaissance Studies in Art and Poetry*, ed. Donald Hall. Berkeley U of California P.
- Pearce, J. (2004). *Mask of Mysteries. The Unmasking of Oscar Wilde*. Ignatius Press.
- Piñuel, J. (2002). *Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. Estudios de Sociolingüística*, 3(1), 1-42.
- Rank, O. (1925). *El doble*. Ediciones Orión.
- Revista Semana. (2017, agosto 19). La identidad de Jack el Destripador. <https://www.semana.com/gente/articulo/la-identidad-de-jack-el-destripador/537088>

- Richardson, A. (1999). Allopathic Pills? Health, Fitness and New Woman Fictions. *Women: A Cultural Review*, 10(1),1-21.
- Rictor, N. [Ed.]. (s.f.). *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. <http://rictornorton.co.uk/eighteen/>
- Rodríguez, I. (2016, mayo 4). Patricia Cornwell contra la historia: inventando su Jack el Destripador. *La Soga, Revista Cultural*. <https://lasoga.org/patricia-cornwell-la-historia-inventando-jack-destripador/>
- Rosengren, K. (1981). *Advances in Content Analysis*. Sage.
- Rubenholt, H. (2019). *The Five – The Untold Lives of the Women Killed by Jack the Ripper*. Black Swan.
- Rumbelow, D. (1994). *The Complete Jack the Ripper*: 12. Penguin.
- Saceda, I. (2015). *El retrato de Dorian Gray I: Entre la ética y la estética*. <https://letrasentrelasunyas.wordpress.com/2015/10/07/el-retrato-de-dorian-gray-i-entre-la-etica-y-la-estetica/>
- Sanna, A. (2013). Silent Homosexuality in Oscar Wilde's *Teleny* and *The Picture of Dorian Gray* and Robert Louis Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr Hyde*. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1525/lal.2012.24.1.21>
- Saunders, T. (2005). *The Essays of Arthur Schopenhauer: Volume 4: Studies on Pessimism*. Translated by Thomas Bailey Saunders (The Pennsylvania State University).
- Seaman, L.C.B. (1995). *Victorian England: Aspects of English and Imperial History, 1837 1901*. Routledge.
- Searle, G. (1998). *Morality and the Market in Victorian Britain*. Clarendon Press.
- Stedman, G. (1976). *Outcast London. A study in the relationship between classes in Victorian society*. Middlesex, Reino Unido: Penguin Books.
- Stevenson, R. (2006). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde y otros relatos de terror*. Traducción de Juan Antonio Molina Foix. Colección: El gato negro. Rústica. Valdemar.

- Stevenson, R. (2006). *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, in Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Tales*. Ed. Roger Luckhurst. Oxford University Press [1886].
- Stevenson, R. (2020). *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Edited by Deborah Lutz. Second Norton Critical Edition.
- Strathern, P. (2016). *Virginia Woolf en 90 minutos*. Siglo XXI.
- The London Scandals. (1889, december 9). The Press. XLVI (7418).
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora de libros S. A.
- Vila, S. (1996). *Jekyll y Hyde: Literatura, cine y psicoanálisis*. Ediciones Episteme.
- Villatoro, M. (2014, octubre 8). Así fueron los cinco asesinatos de Jack el Destripador. Periódico ABC. https://www.abc.es/archivo/20141008/abci-jack-destripador-asesinatos-prostitutas-201410071658_1.html
- Vilella, E. (2007). Doble contra senzill: la incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura. Lleida, Pagès.
- Walkowitz, J. (2011). *Prostitution and Victorian Society: Women, Class, and the State*. Cambridge University Press.
- Wilde, O. (1890). *El retrato de Dorian Gray*. Luarna Ediciones.
- Wilde, O. (2006). *The Picture of Dorian Gray*. Third Norton Critical Edition. Edited by Michael Patrick Gillespie.
- Wilde, O. (2005). *The Picture of Dorian Gray*. Webster's Spanish Thesaurus [1891].
- Wilson, F. (2006). Robert Louis Stevenson's life with the Other Fellow. *The Seattle Times*, 4th January 2006. <https://www.seattletimes.com/entertainment/robert-louis-stevensons-life-with-the-other-fellow/>
- Wojtczak, H. (2009). The Contagious Diseases Acts and the campaign to repeal them. <http://www.historyofwomen.org/cdacts.html>

Woolf, V. (1937). *Orlando*. Traducción de Jorge Luis Borges. Editorial Sur.

Woolf, V. (1945). *A Room of One's Own*. London: Penguin Books, [1929].

Woolf, V. (1993). *Orlando: A Biography*. Penguin Books, [1928]. Introduction and notes by Sandra M. Gilbert.

Woolf, V. (2006). *Orlando: A Biography*. Annotated and with an introduction by Maria Di Battista. Mark Hussey General Editor. A Harvest Book.

Woolf, V. (2008). *Una habitación propia*, Traducción del inglés por Laura Pujol. Seix Barral Biblioteca Formentor. Depósito legal: B. 4.587 –[1929] Impreso en España.

Wright, R. (1994). *The moral animal*. Vintage Books.

Ziolkowski, T. (1977). *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton University Press.

Filmografía

Button, C. (Directora). (2018). *Vita and Virginia* [Película]. Thunderbird Releasing.

Gavron, S. (Directora). (2015). *The Suffragettes* [Película]. Film4, Pathé & Ruby Films.

Gilbert, B. (Director). (1997). *Wilde* [Película]. Capitol Films.

Hughes, A., & Hughes, A. (Directores). (2001). *From Hell* [Película]. 20th Century Fox.

Parker, O. (Director). (2009). *Dorian Gray* [Película]. Ealing Studios.

Phillips, M. (Director). (2003). *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [Película]. Clerkenwell Films.

Potter, S. (Directora). (1993). *Orlando* [Película]. Lenfilm.



Sello Editorial

Universidad Nacional
Abierta y a Distancia

**UNIVERSIDAD NACIONAL ABIERTA
Y A DISTANCIA (UNAD)**

Sede Nacional José Celestino Mutis
Calle 14 Sur 14-23
PBX: 344 37 00 - 344 41 20
Bogotá, D.C., Colombia

www.unad.edu.co

