

CUANDO EL AUTOR SE CONVIERTE EN PERSONAJE:
THE LAST TESTAMENT OF OSCAR WILDE
DE PETER ACKROYD

María del Pino Montesdeoca Cubas
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

In his second novel, *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983), Peter Ackroyd offers his particular version of the last months of Wilde's life in Paris. The protagonist writes a journal about the main events of his biography and work, adopting a confessional tone. Thus, the reader gets a different image of the Irish playwright, whose human dimension is highlighted in this narrative. Peter Ackroyd reinterprets Wilde's figure working on the basis of both biographical data and, most importantly, material written by Oscar Wilde himself. Consequently, we find in *The Last Testament* traces of two of the most relevant Wildean texts: *The Picture of Dorian Gray* and *De Profundis*. This paper aims at examining and illustrating the textual strategies Ackroyd employs in the characterization of his fictional Wilde.

KEY WORDS: Oscar Wilde, *The Last Testament of Oscar Wilde*, Characters, Originality, *The Picture of Dorian Gray*, *De Profundis*, Peter Ackroyd.

RESUMEN

En *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) Peter Ackroyd reconstruye los últimos meses de vida del artista irlandés en un hotel parisino. El protagonista redacta un diario en el que repasa los principales acontecimientos de su trayectoria personal y profesional, reflexionando sobre los motivos que le llevaron a actuar y escribir de una forma determinada. De este modo se ofrece una imagen diferente del dramaturgo dublinés, cuyo lado humano se ve favorecido en esta novela. Peter Ackroyd recrea la personalidad wildeana no sólo a partir de documentación de tipo biográfico, sino también basándose en textos y personajes del propio Oscar Wilde. En este sentido, encontramos en *The Last Testament* trazos de dos de los trabajos más importantes de Wilde: *The Picture of Dorian Gray* y *De Profundis*. En este artículo nos proponemos examinar e ilustrar las estrategias textuales empleadas por Ackroyd en la caracterización de su Wilde ficticio.

PALABRAS CLAVE: Oscar Wilde, *The Last Testament of Oscar Wilde*, personajes, originalidad, *The Picture of Dorian Gray*, *De Profundis*, Peter Ackroyd.



The Last Testament of Oscar Wilde (1983) relata en forma de diario los últimos meses de la vida de Wilde en París. La narración nos muestra a un protagonista débil y arruinado que repasa los principales acontecimientos de su biografía, a la vez que revisa su obra, aportando una actitud crítica con respecto a ella y también hacia sí mismo. La novela presenta un compendio de datos reales relacionados con el dramaturgo dublinés, combinados con elementos ficticios. En este sentido, Ackroyd lleva a cabo un novedoso y atractivo proceso en la caracterización de su protagonista, algunos de cuyos rasgos se asemejan a los de varios personajes que creara el artista irlandés. De ahí las concomitancias que se advierten entre la conducta del Wilde fictivo y el comportamiento de algunos personajes de *The Picture of Dorian Gray*.

La primera de las similitudes entre *The Last Testament* y *The Picture* se aprecia cuando, en el momento de escribir su diario, el personaje ackroydiano muestra un rechazo hacia su nombre: “But I am tired of it now and, sometimes, I recoil from it in horror” (3). Esta misma aversión se refleja en el protagonista de *The Picture*: “He was tired of hearing his own name now” (241). Ackroyd imprime a su personaje una actitud muy similar a la del personaje wildeano, empleando prácticamente las mismas palabras que en el texto original. Esta semejanza representa un claro ejemplo de intertextualidad entre ambas novelas, fenómeno que se repetirá a lo largo de la ficción ackroydiana.

El empleo de conexiones intertextuales en *The Last Testament* se advierte asimismo en uno de los rasgos característicos del Wilde ficticio: su persistente ansia de fumar, “I cannot exist without cigarettes” (27). *The Picture of Dorian Gray* presenta también numerosas referencias al hábito de fumar tabaco relacionadas especialmente con el personaje de Lord Henry Wotton, como podemos observar, por ejemplo, en la siguiente cita: “I smoke a great deal too much. I am going to limit myself, for the future” (197). Encontramos frecuentes alusiones al tabaco en otros trabajos de Wilde, tal y como sucede en “The Critic as Artist”: “Cigarettes have at least the charm of leaving one unsatisfied” (1.118).

Al establecer nexos de este tipo, Ackroyd se muestra como un escritor interesado en las relaciones intertextuales, especialmente en lo referente a las que se producen entre personajes creados por autores diferentes. Este aspecto ha suscitado el interés de Wolfgang G. Müller (1991), quien se detiene a estudiar las interrelaciones entre personajes de textos distintos, ya que las considera una de las dimensiones más relevantes de la intertextualidad. El hecho de que la teoría intertextual no haya prestado a estas interrelaciones toda la atención que merecen se debe, en parte, a prejuicios ideológicos.¹ Con el objeto de evitar este tipo de cuestiones, Müller propone considerar al personaje como un elemento textual estrictamente estructural y funcional, denominándolo *figura*. Otra de las razones por las que se ha relegado a un segundo

¹ Para más información sobre este aspecto remitimos al lector a la fuente original (Müller 101).

plano el estudio de la interrelación entre personajes literarios es la falta de un término crítico con el que denominar este aspecto, carencia que se subsana con el neologismo *interfiguralidad*. La necesidad de una nueva nomenclatura se justifica ya que sin ella no se desvelarían importantes fenómenos y problemas de la intertextualidad.

Las relaciones *interfigurales* pueden ser de varios tipos, destacando las *internímic*as (otro giro creado por Müller), las cuales se producen entre los nombres de los personajes. El desplazamiento del nombre de un personaje de ficción a una figura de otro texto puede producirse de forma idéntica o alterada, sustituyéndose, por ejemplo, algunas letras del nombre original, al que también pueden añadirse elementos nuevos en el texto en el que se reutiliza. Si bien Ackroyd aplica este recurso en algunas de sus novelas, no es este el caso en *The Last Testament*, donde las relaciones interfigurales vienen determinadas por opiniones, conductas y hábitos comunes a los personajes wildeanos y el Wilde ackroydiano. He aquí la innovación principal por parte del novelista londinense, quien no se limita al uso de la cita literal a la hora de caracterizar a su personaje, sino que se le atribuye a su vez el patrón conductual de los personajes wildeanos. “Oscar Wilde” se convierte así en un personaje más de ficción mediante la originalidad con la que Ackroyd maneja las conexiones intertextuales.

Se aprecia una nueva concomitancia de esta índole cuando el protagonista ackroydiano recuerda su época de estudiante en Oxford. Uno de sus grandes intereses por aquel entonces era la iglesia católica, “The Roman Church in those years entranced me with the poetry of its ritual and the power of its liturgy” (33). Precisamente la atracción por esta doctrina es uno de los elementos que Oscar Wilde aplica a su protagonista en *The Picture*, donde encontramos una frase similar a la de *The Last Testament*: “It was rumoured of him once that he was about to join the Roman Catholic communion; and certainly the Roman ritual had always a great attraction for him” (146). En ambas oraciones se advierte la presencia de los términos “Roman” y “ritual”. Este último se emplea con objeto de enfatizar dónde radica la verdadera relación de Wilde con el catolicismo, ya que se sentía más atraído por las formas en las que se expresaba esta religión que por sus dogmas de fe. Mediante este recurso se utiliza nuevamente una característica de un personaje wildeano en el ackroydiano, dándose la especial circunstancia de que Wilde atribuyó en este caso a su personaje un elemento autobiográfico.²

El protagonista de *The Last Testament* habla posteriormente de los días en que se traslada de Oxford a Londres. Una de las actividades desempeñadas por el Wilde ficticio en esta ciudad es su costumbre de vagabundear por la calles. En esta ocasión se asocia este hábito a la búsqueda de aspectos sombríos o incluso de naturaleza sórdida:

² En efecto, Oscar Wilde se interesó por el catolicismo durante toda su vida, al igual que el propio Peter Ackroyd, quien asimismo se inclinaba por los aspectos rituales y culturales relacionados con el catolicismo.



I took a nervous delight in walking through narrow courts and alleys, among men and women of evil aspect. In these ancient streets off the main thoroughfares, I saw squalor and shame [...]. Here ragged boys, without shoes or stockings, sold newspapers or turned cartwheels for a penny; here also young children would stand in silence around Italian organs, and then be called by strange voices into the public houses where I dared not follow. (42)

Las calles que recorre el protagonista ackroydiano muestran los aspectos más escondidos de la ciudad, relacionados con la corrupción y la miseria. Encontramos un pasaje similar en *The Picture of Dorian Gray*, donde se narra una tendencia paralela en su protagonista. El propio Dorian Gray pasea por las calles londinenses y se pierde por sus alrededores:

Where he went to he hardly knew. He remembered wandering through dimly-lit streets, past gaunt black-shadowed archways and evil-looking houses. Women with hoarse voices and harsh laughter had called after him. Drunkards had reeled by cursing, and chattering to themselves like monstrous apes. He had seen grotesque children huddled upon doorsteps, and heard shrieks and oaths from gloomy courts. (99)

Estos dos fragmentos presentan, pues, claras concomitancias y se describe prácticamente la misma atmósfera. En primer lugar, destaca la presencia en ambos del adjetivo “evil”, aplicado a las casas en el texto original, “evil-looking houses”, y al aspecto de las mujeres en el ackroydiano, “women of evil aspect”. Precisamente la mención de las mujeres con las que se encuentra el personaje de Dorian Gray es otro de los puntos que lo asemeja al Wilde ackroydiano. Ambos protagonistas se fijan en la apariencia de las mujeres con las que se cruzan y también en los niños. Estos últimos son descritos en *The Picture of Dorian Gray* como “grotesque children”, mientras que en *The Last Testament* se alude a “young children”. Otra de las semejanzas entre estos dos pasajes es que ambos protagonistas se percatan de las voces que oyen al caminar. Mientras que Dorian Gray escucha “hoarse voices”, el Wilde ackroydiano se refiere a “strange voices”.

El paralelismo en la conducta de estos dos protagonistas podría parecer una simple coincidencia. Sin embargo, Ackroyd demuestra que este dato no es casual. La misma actividad reaparece en *The Last Testament* cuando el protagonista ackroydiano cuenta que, a pesar de tener amigos, acudía solo a los lugares donde buscaba compañía masculina:

The mind has its Whitechapel as well as its West End, and, in my hunger for new sights of degradation and new sins, I loved to enter narrow rookeries. I wandered through the grey and sordid streets of the city with only my lust for company. I was warned by my companions that there were terrible dangers, as well as terrible delights, to be found there and that I was risking my life upon such expeditions. But what a fine thing, I would say, to risk one's entire life for a moment's pleasure. (107)

Ese gusto por adentrarse en calles estrechas en busca del placer, arriesgándose a pasar ciertos peligros, se encuentra también en *The Picture of Dorian Gray*, donde hallamos un extracto equiparable al de *The Last Testament* que acabamos de citar:



Well, one evening about seven o'clock, I determined to go out in search of some adventure. I felt that this grey, monstrous London of ours, with its myriads of people, its sordid sinners, and its splendid sins, as you once phrased it, must have something in store for me. I fancied a thousand things. The mere danger gave me a sense of delight. [...] I went out and wandered eastward, soon losing my way in a labyrinth of grimy streets and black, grassless squares. (55)

Observamos ciertas similitudes en ambos pasajes, como, por ejemplo, el que sus protagonistas deambulen solos por Londres con objeto de complacer sus deseos sexuales, de ahí que se advierta en los dos casos el término “sins”. Se emplea en estos fragmentos el verbo “wander” para designar esos paseos en soledad por la ciudad de los personajes. Cambia, sin embargo, el adjetivo que se aplica a las calles, a las que se califica de “grimy streets” en *The Picture* y de “grey and sordid streets” en *The Last Testament*. El color “grey” se repite en ambos casos, aunque acompaña a distintos conceptos, calificando a la ciudad en el texto original, como “this grey, monstrous London”, y a las calles en la novela de Ackroyd. Se percibe asimismo la utilización de los sustantivos “danger” y “delight” en los dos párrafos. Por lo tanto, se ve acentuado el aspecto innovador de esta novela al confirmarse que ciertos rasgos del Wilde ackroydiano han sido elaborados a partir de otros personajes de ficción creados por el verdadero Oscar Wilde. Ello se consigue mediante la repetición de conductas puntuales y la reutilización de términos idénticos en la descripción de esas acciones. La presencia de relaciones intertextuales entre el testamento apócrifo ackroydiano y *The Picture* se hace, pues, cada vez más evidente.

The Last Testament no sólo reconstruye la vida del dramaturgo dublinés, sino que versa además sobre la génesis de su obra y la recepción de la misma. En este sentido, se reconoce que *The Picture* retó en su momento las convenciones de la sociedad en la que fue publicada. El diario expone que incluso la mujer de Wilde se mostró afectada por algunos extractos de la novela que trataban sobre la institución del matrimonio: “She told me that she had wept when she read some of the things I had written on that subject —it was something to do with the ‘life of deception’ that a perfect marriage entails” (122). En efecto, esta idea se recoge en la novela de Wilde, cuando Lord Henry comenta: “You seem to forget that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties” (8). Nótese la clara reminiscencia de ambos fragmentos, en los que se repite el término “marriage”, calificado en los dos casos como “a life of deception”. *The Picture* se utiliza nuevamente como fuente de inspiración en *The Last Testament*, en esta ocasión de forma lúdica, ya que el protagonista se cita a sí mismo en la narración. Este recurso pone de manifiesto otro de los intertextos presentes en la novela.

Nos hallamos ante otro ejemplo de adaptación de las palabras de un personaje wildeano por parte de Ackroyd, cuando el Wilde ficticio habla de sus impresiones a su llegada a Nueva York y aporta su opinión sobre los americanos: “Free of hypocrisy and the affectation of European values, they will become the engines of the modern period” (53). La hipocresía de la sociedad europea, y más concretamente la inglesa, es igualmente comentada por Oscar Wilde en *The Picture*: “[...] you forget that we are in the native land of the hypocrite [...] England is bad enough, I





know, and English society is all wrong” (166). Con comentarios de esta índole el Wilde ackroydiano denuncia la hipocresía de la nación que le condenó por su homosexualidad. Este matiz contribuye sin duda a esa nueva imagen de Wilde que se pretende dar en esta narración, o en palabras de Genette (1982) a su *transvalorización*, que consiste en dotar a un personaje dado de unos valores nuevos en un texto en el que se le recrea, con objeto de provocar una mejor aceptación de este personaje por parte del lector. Este cambio de valores en el personaje en cuestión se produciría por medio de una transformación pragmática o psicológica, y puede también acompañar a otras transformaciones. Cuando afecta a un personaje principal, se ha de tener en cuenta que “la valorización primaria, o valorización del héroe y de sus acciones, [...], consiste más bien en aumentar su calidad o valor simbólico” (Genette 439-40). Compete al investigador decidir si un personaje es más importante en el texto en el que reaparece que en su texto original. La dificultad radica en identificar los parámetros que deciden cuándo un personaje es más relevante. En *The Last Testament* la *transvalorización* adquiere un protagonismo especial. El hecho de que Oscar Wilde sea convertido en personaje es en sí mismo una *transvalorización*, puesto que una figura real pasa a formar parte de un mundo ficticio. Asimismo, la caracterización del Wilde ficticio se realiza a través de una transvalorización de los personajes wildeanos. Este aspecto está estrechamente ligado al análisis de los personajes como elementos intertextuales, es decir, con las relaciones interfigurales.

Como consecuencia de ello Ackroyd ofrece una nueva imagen de Wilde, a quien el lector percibe como alguien cercano en esta novela. Así, por ejemplo, a veces la lástima caracteriza las páginas del diario. Ello ocurre en una ocasión en la que se muestra el desasosiego del protagonista, a quien la noche anterior le habían impedido la entrada a un restaurante. El Wilde ficticio piensa que el motivo de este desplante fue el hecho de que iba acompañado por dos hombres jóvenes. El propio Oscar Wilde recrea circunstancias similares en *The Picture of Dorian Gray*: “Why is it, Dorian, that a man like the Duke of Berwick leaves the room of a club when you enter it? [...] Why is your friendship so fatal to young men?” (165). El comportamiento del protagonista de Wilde presenta, por lo tanto, un claro paralelismo con el ackroydiano.

Como hemos visto, los aspectos comunes a los personajes de *The Picture* y al Wilde ficticio guardan relación con la vida social de este artista. El lado más íntimo de Wilde presenta una importante semejanza con otro de los textos en los que Ackroyd se inspira: *De Profundis*. Una de las primeras similitudes entre estos dos trabajos se aprecia en un extracto donde el protagonista ackroydiano muestra su reacción ante el sufrimiento padecido:

The simplest lessons are those which we are taught last. [...] I thought, in my days of purple and of gold, that I could reveal myself to the world and instead the world has revealed itself to me. But although my persecutors have tormented me, and sent me into the wilderness like a pariah dog, they have not broken my spirit—they could not do that. [...] I have no past. My former triumphs are of no importance. My work has been quite forgotten [...] I am an ‘effect’ merely: the meaning of my life exists in the minds of others and no longer in my own. (2)

En este fragmento nos encontramos inicialmente con una frase que refleja el estilo de los aforismos wildeanos, “The simplest lessons are those which we are taught last”. Esta oración presenta una cierta semejanza con otra perteneciente a *De Profundis*: “One of the many lessons that one learns in prison is that things are what they are, and will be what they will be” (1.008). Nótese que ambas comparten el término “lessons” y una valoración del hecho de aprender. Este tipo de afirmaciones en las que se aportan conclusiones de forma categórica son típicas, como es bien sabido, de este autor irlandés. Así lo confirma también Ellmann: “Wilde fell into stylish phrasing. [...] He moves constantly towards epigram, not so rehearsed as later, but already condensing large subjects into small, pungent and cadenced phrases [...]” (41). El propio Wilde manifiesta en *De Profundis* la necesidad de ser cuidadoso con el lenguaje que se emplea, reflejando la atención que presta al mismo en todo momento: “Language requires to be tuned, like a violin: and just as too many or too few vibrations in the voice of the singer or the trembling string will make the note false, so too much or too little in words will spoil the message” (1.051). Ackroyd tiene muy presente esta máxima, eligiendo minuciosamente las palabras que emplea, especialmente aquellas de naturaleza alógrafa con las que perfila la identidad interfigurativa de su personaje.

La siguiente afirmación de ese fragmento de *The Last Testament*, “I thought, in my days of purple and of gold, that I could reveal myself to the world and instead the world revealed itself to me”, ilustra otra de las lecciones que Wilde aprendiera, y que Ackroyd interpreta en su novela. En la próxima frase de este pasaje, “although my prosecutors have tormented me, and sent me into the wilderness like a pariah dog”, se refleja la humillación a la que fue sometido. Esta discriminación también se deja sentir en *De Profundis*, donde se recuerda una vivencia especialmente degradante acontecida durante el traslado de Wilde a la cárcel de Reading:

On November 13th 1895 I was brought down here from London. From two o'clock till half-past two on that day I had to stand on the centre platform of Clapham Junction in convict dress and handcuffed, for the world to look at. I had been taken out of the Hospital Ward without a moment's notice being given to me. Of all possible objects I was the most grotesque. When people saw me they laughed. Each train as it came up swelled the audience. Nothing could exceed their amusement. That was of course before they knew who I was. As soon as they had been informed, they laughed still more. For half an hour I stood there in the grey November rain surrounded by a jeering mob. For a year after that was done to me I wept every day at the same hour and for the same space of time. (1.040)

Sin duda, experiencias como ésta son un claro referente de esa acusación de tormento formulada por el Wilde ficticio, quien afirma seguidamente que, a pesar de todo, sus agresores “have not broken my spirit”. Esta determinación de no dejarse minar por las calamidades vividas también se percibe en otro fragmento de *De Profundis*: “At all costs I must keep Love in my Heart. If I go into prison without Love what Will become of my soul?” (1.004). Ackroyd demuestra así haber estudiado detenidamente la obra de Wilde para escribir su novela. No en vano, el propio Ellmann ha descrito esta obra de Wilde como “a sort of testament” (XIII), dato que contribuye a reforzar los lazos que unen *De Profundis* y *The Last Testament*.





De Profundis es, en efecto, uno de los textos wildeanos que Ackroyd ha tenido más en cuenta a la hora de caracterizar a su personaje. Este trabajo comparte ciertos rasgos con *The Last Testament*. En primer lugar, si tenemos en cuenta que *De Profundis* está redactada en forma epistolar y que *The Last Testament* está escrita siguiendo la estructura de un diario, los dos textos tendrían en común el no estar dirigidos en primera instancia a un gran público. En segundo lugar, se translucen en esta obra ackroydiana expresiones e impresiones que Wilde escribiera en esa larga carta a Douglas, y tanto ésta como *The Last Testament* destacan por un mismo tono intimista y confesional, que crean en el lector un sentimiento de empatía, y a veces incluso compasión, hacia Oscar Wilde. El diario del Wilde ackroydiano es un texto que el protagonista escribe para sí mismo y para el lector, con un gran contenido autobiográfico, rasgo distintivo a su vez de *De Profundis*. Esto último ha sido comentado por algunos críticos de la obra de Wilde, tales como Peter Raby:

De Profundis was, from the start, in some sense both personal and public. It was Wilde writing to (and for) Douglas; to his close friends; to and for himself. Undoubtedly, in view both of the form and content of the letter and his plans for its immediate copying, Wilde anticipated the possibility that it might, in whole or in part, be put before a wider public as an essay in literary autobiography. (133)

Un último aspecto a considerar del fragmento de *The Last Testament* del que nos hemos venido ocupando son sus frases finales, en las que el protagonista afirma ser un “effect” y, lo que es más significativo, “the meaning of my life exists in the minds of others and no longer in my own”. Se transluce aquí la figura del autor implícito (Ackroyd) manifestando su intención de aportar una interpretación propia del significado de la vida de Wilde.

La empatía hacia el artista irlandés en la novela ackroydiana se acrecienta cuando se describe su reacción al fijarse en aquellos que están solos y perdidos: “And I weep. I admit it: I weep” (10). El verdadero Oscar Wilde también lloró, tal y como cuenta en *De Profundis*: “To those who are in prison, tears are a part of every day’s experience. A day in prison on which one does not weep is a day on which one’s heart is hard, not a day on which one’s heart is happy” (1.040). El eco de las palabras que Wilde escribiera aparece de esta forma nuevamente en *The Last Testament*.

La distinta visión de Wilde que se ofrece en *The Last Testament* no sólo se presenta a través de anécdotas en las que se muestran las humillaciones que padeció, sino también con fragmentos en los que plasma su dolor por haber destrozado las vidas de aquellos a quien quería:

I have destroyed every life that I have touched —my wife, Constance, lies dead in a small grave near Genoa beneath a stone which bears no trace of my name; the lives of my two sons have been blasted, my name taken from them also. And my mother —I killed her as if I had stabbed a knife in her back. (15)

La pena que Oscar Wilde sintió por la pérdida de sus hijos aparece reflejada también en *De Profundis*: “my two children are taken from me by legal procedure.

That is and always will remain to me a source of infinite distress, of infinite pain, of grief without end or limit” (1.016). En esta obra habla también del intenso dolor padecido por la muerte de su madre:

Her death was so terrible to me that I, once a lord of language, have no words in which to express my anguish and my shame. Never [...] could I have had words fit to bear so august a burden, or to move with sufficient stateliness of music through the purple pageant of my incommunicable woe. (1.010)

Una vez más, la carta que Wilde escribió a Douglas en prisión funciona como fuente de inspiración en *The Last Testament*, donde al mismo tiempo se insertan las interpretaciones que Ackroyd lleva a cabo de las palabras del artista irlandés.

El diario adopta nuevamente un cariz confesional cuando su autor se propone escribir sobre el arrepentimiento: “And yet I wrote once to Bosie that a man’s highest moment comes when he kneels in the dust and tells the sins of his life. I must now tell mine” (101). En *De Profundis* se expresa igualmente la necesidad y el sentido de la contrición:

Of course the sinner must repent. But why? Simply because otherwise he would be unable to realise what he had done. The moment of repentance is the moment of initiation. More than that. It is the means by which one alters one’s past. [...] the moment the prodigal son fell on his knees and wept he really made his having wasted his substance with harlots [...]. (124)

Obsérvese en este extracto el mismo acto de arrodillarse y arrepentirse del que habla el Wilde ficticio. La relación intertextual se traduce nuevamente en una misma actitud compartida por el Wilde real y el creado por Ackroyd. La conexión *interfigural* cobra así un sentido especial, puesto que Ackroyd combina rasgos de los personajes de Wilde, junto a otros que el dramaturgo dublinés aporta de forma autobiográfica en sus escritos, tal y como ocurriera cuando hablara del catolicismo en las primeras páginas del diario.

Al igual que sucediera anteriormente con respecto a *The Picture*, el Wilde ackroydiano hace referencia a la carta que le escribió a Douglas cuando estaba en la cárcel. La valoración que se hace de ella muestra la impresión de Ackroyd acerca de la actitud de Oscar Wilde por aquel entonces:

It was a terrible letter because I placed on him that burden of guilt which belonged on my shoulders only and, in my spite and bitterness, I lent to it a weight which Atlas himself could not endure without groaning. I appeared in that letter as a victim, an innocent out of a melodrama who walks unsuspecting into the dark forest where giants part the leaves and peer at him. But it was not so. I said in that letter that it was necessary for me to look upon the past with different eyes. Well, now I must try to do so. (127)

Se confirma de este modo la necesidad de reinterpretar el pasado de Wilde, aspecto que tienen en común *De Profundis* y *The Last Testament*. Si intentásemos



hallar otro indicio de esta misma idea en la obra wildeana, sin duda lo encontraríamos en *The Picture*, donde se nos habla de la importancia de la influencia de nuestros antepasados y de cómo Dorian Gray se percató de ello en su vida:

Yet one had ancestors in literature, as well as in one's own race, nearer perhaps in type and temperament, many of them, and certainly with an influence of which one was more absolutely conscious. There were times when it appeared to Dorian Gray that the whole of history was merely the record of his own life, not as he had lived it in act and circumstance, but as his imagination had created it for him, as it had been in his brain and in his passions. He felt that he had known them all, those strange terrible figures that had passed across the stage of the world and made sin so marvellous, and evil so full of subtlety. It seemed to him that in some mysterious way their lives had been his own. (159)

Se aprecia en este pasaje la imaginación de Ackroyd a la hora de recrear el influjo del pasado, aspecto que juega un papel importante en esta novela. Al escribir este diario el autor implícito está reinterpretando el significado de lo acontecido en la vida de Wilde, con el fin de darle un nuevo sentido para sí mismo y para el lector. De ahí que se insista en determinados aspectos como, por ejemplo, en las vejaciones sufridas por el protagonista. Este padecer está relacionado principalmente con el escándalo de los juicios a los que fue sometido, que hizo mella en su popularidad, y lo convirtió en víctima de un marcado rechazo social. Esta situación le llevaría a considerarse, nuevamente, como el causante del dolor de aquellos que le rodeaban: "I had smashed and destroyed those things which were dearest and closet to me" (144), idea que prevalece a lo largo de toda la novela y que refleja otra que se repite constantemente en *The Ballad of Reading Gaol*: "each man kills the thing he loves". Este eco intertextual revela que Ackroyd no se basa únicamente en *The Picture* y en *De Profundis* para caracterizar a su personaje, si bien son estas las fuentes principales empleadas a tal efecto. Fruto de esta inspiración hallamos una de las conclusiones a las que llega el Wilde ficticio: "Only an artist can understand another artist" (144). Esta afirmación parece provenir del autor implícito quien explica que su capacidad de ponerse en el lugar de Oscar Wilde obedece a la condición de artistas que ambos comparten. Por este motivo, Ackroyd puede interpretar en esta novela cómo se sentía el dramaturgo dublinés en los últimos meses de su vida, así como el origen de muchas de sus actuaciones.

Otra de las principales causas de sufrimiento del protagonista ackroydiano es su experiencia en prisión. En torno a esta etapa admite haber aprendido de sus vivencias en la cárcel: "Sorrow taught me how to sit and look. Pity taught me to understand. Love taught me to forgive" (156). Estas enseñanzas reflejan las que expresara el propio Oscar Wilde en *De Profundis*:

I now see that sorrow, being the supreme emotion of which man is capable, is at once the type and test of all great Art [...] Behind Joy and Laughter there may be a temperament, coarse, hard and callous. But behind Sorrow there is always Sorrow. Pain, unlike Pleasure, wears no mask. (1.024)



Es evidente la similitud de ambos extractos ya que en ellos se habla de los mismos valores. De esta forma encontramos en los dos casos el término “Sorrow”, al que se hace referencia en primer lugar. Seguidamente se alude en *De Profundis* al sustantivo “Pain”, sustituido por “Pity” en *The Last Testament*, aunque comparten la misma significación de sufrimiento. El “Love” mencionado en este pasaje de *The Last Testament* aparece también reflejado en *De Profundis* poco después: “Now it seems to me that Love of some kind is the only possible explanation of the extraordinary amount of suffering that there is in the world” (1.025). Ackroyd pone así en boca de su personaje palabras del verdadero Oscar Wilde, convirtiéndose en una especie de ventrílocuo que modela la voz de un autor ajeno.

De nuevo se plasman en el diario impresiones que el protagonista tiene de su vida pasada: “I found meaning in beauty only and abjured ugliness —that was mine. I never saw reality. I put on a mask as easily as I adopted a mood, and as a result I became a prisoner of those masks and moods” (171). El hecho de que el Wilde ficticio se vea atrapado entre las máscaras tras las cuales se esconde le hace pensar que quizás no se esté mostrando tal y como es en realidad: “perhaps even in this journal I am not portraying myself as indeed I am” (171). De esta forma, el autor implícito reconoce lo imaginario de algunos de los contenidos de la novela, pues al estar escribiendo ficción disfruta de la licencia de no tener que ajustarse a la verdad. Todo ello lo realiza combinando sus facetas de novelista, crítico y biógrafo:

It is on this blurred ground, between biography, history and novel, that one must place ludic gestures of *The Last Testament of Oscar Wilde*. Ackroyd’s artificial Wildean journal is part construct, part historical or biographical and all performance. He has adopted the mask of Oscar Wilde. (Gibson & Wolfreys 88)

Curiosamente, Ellmann aduce que esta misma actitud la mantiene Oscar Wilde en la mayoría de los finales de sus obras: “His creative works almost always end in unmasking [...] We must acknowledge what we are” (xiv). Ackroyd ha sabido pues captar la personalidad de Wilde en su obra concluyendo su novela tal y como el propio dramaturgo dublinés cerraba sus escritos.

En *The Last Testament* no sólo se aplican a su protagonista elementos de personajes wildeanos, sino que se insertan en la narración hechos reales, como, por ejemplo, los que recogen la vejación a la que fue sometido el artista, con otros fruto de la invención de su autor, en los que el Wilde ficticio se justifica y se confiesa, mostrando su lado más humano y sincero. Al realizar esta labor Ackroyd refleja la idea defendida por Oscar Wilde sobre la labor del crítico, que expresara en “The Critic as Artist”:

The critic will indeed be an interpreter, but he will not be an interpreter in the sense of one who simply repeats in another form a message that has been put into his lips to say. [...] it is only by intensifying his own personality that the critic can interpret the personality and work of others, and the more strongly this personality enters into the interpretation the more real the interpretation becomes, the more satisfying, the more convincing, and the more true. (1.131)



Ackroyd desempeña en *The Last Testament* una faceta crítica en consonancia con estas máximas wildeanas, imprimiendo su personalidad al analizar la de su protagonista en su novela. Todo ello se lleva a cabo con la intención de dar una visión nueva de este artista, propósito que Wilde considera como parte de la misión de un crítico, al opinar también en "The Critic" que aquél "will be always showing us the work of art in some new relation to our age" (1.132). Así pues Ackroyd realiza un intento de innovar la visión del lector con respecto al dramaturgo dublinés.

Sin embargo, la elección de este artista como protagonista de la segunda novela ackroydiana obedece también a ciertos aspectos que Wilde y Ackroyd comparten. En primer lugar, ambos escritores muestran una gran versatilidad: han compuesto poesía, obras de teatro, novela y ensayos críticos. A esto hay que añadir que han realizado tareas periodísticas. Por otra parte, insertan en su trabajo conexiones de índole intertextual. En el terreno personal se observan otras similitudes como, por ejemplo, el hecho de que ambos sintieran atracción por el catolicismo, además de su condición homosexual. No es de extrañar que, a la vista de estos datos, Ackroyd haya elegido escribir sobre el dramaturgo irlandés en parte al sentirse identificado con él. *The Last Testament* no se limita a redefinir la figura de Wilde, sino que al mismo tiempo define sutilmente la personalidad de Ackroyd.



OBRAS CITADAS

- ACKROYD, Peter. *The Last Testament of Oscar Wilde*. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. 1987. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. 1982. Madrid: Taurus, 1989
- GIBSON, Jeremy, & Julian WOLFREYS. *Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text*. Hampshire: Macmillan, 2000.
- MÜLLER, Wolfgang G. "Interfiguralidad. A Study on Interdependece of Literary Figures." *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. Berlin: Walter de Gruyter, 1991. 101-21.
- RABY, Peter. *Oscar Wilde*. 1988. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- WILDE, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. 1948. Glasgow: HasperCollins, 1994.
- *The Picture of Dorian Gray*. Harmondsworth: Penguin, 1985.

