

## ***FUERTE COMO LA MUERTE Y EL RETRATO DE DORIAN GRAY***

Daniel MORTIER  
Profesor en la Universidad de Rouen

*Fuerte como la muerte* de Maupassant y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde son dos novelas, que hoy en día parecen muy distantes la una de la otra. La primera, escrita por un autor francés, célebre sobre todo por sus relatos y cuentos, y víctima del descrédito vinculado a las novelas psicológicas de finales del siglo XIX, es poco leída. La segunda, se ha beneficiado de la fortuna y seguridad del género fantástico en nuestros días, añadiendo a ello la gloria de su autor inglés, que ya conoció en vida el éxito con obras teatrales y fue noticia de actualidad por un escándalo relacionado con su vida privada.

Las fechas de publicación son muy próximas. *Fuerte como la muerte* apareció en folletín, del 1 de febrero de 1889 al 16 de mayo de 1889, luego en volumen en mayo de 1889. *El retrato de Dorian Gray* fue publicada en forma de relato el 20 de junio de 1890, luego bajo su estado actual en abril de 1891. Ambas además ponen en escena un ambiente mundano, aun cuando Oscar Wilde no se resiste completamente a la “bajofondomanía”, a la que Maupassant consideraba ya en 1882 una reacción demasiada violenta contra el idealismo exagerado que adelanta”<sup>1</sup>.

Tanto una como la otra tratan del rechazo a envejecer. En la novela de Maupassant, Olivier Bertin descubre, viendo a la hija, las pulsiones de la pasión que le inspiraba la madre. Aquella, que “desearía la vejez para (...) descansar en una afección fría y tranquila”<sup>2</sup> se da cuenta de que eso es una quimera. Lúcidamente, designa la causa del drama que la golpea a ella y a su amante: “Es culpa de nuestros corazones que no han envejecido”<sup>3</sup>. Dorian Gray, tiene la suerte, al menos hasta cierto gesto fatal del desenlace, de escapar a la vejez, de la que lord Henry le había hecho surgir el espectro amenazador en el capítulo 2.

En los dos casos, finalmente, el desafío al tiempo se expresa mediante un retrato: el de la Señora de Guilleroy realizado por Olivier Bertin y el de Dorian Gray pintado por Basil Hallward.

Aun cuando, según las fechas, Oscar Wilde hubiese podido haber leído el relato de Maupassant antes de escribir el suyo, nuestro propósito no es inferir ningún tipo de intertextualidad entre ambas obras. Una atenta comparación de éstas puede permitirnos sacar a relucir un cierto número de opciones, unas disímiles y otras comunes, de los dos autores contemporáneos y que han tenido demasiada tendencia a negar el merito de haber hecho unas elecciones conscientes filosóficas y estéticas.

La reputación de misógino de Maupassant es tal que se le podrían atribuir perfectamente las palabras dichas por lord Henry en *El retrato de Dorian Gray*:

“Querido, ninguna mujer es un genio. Las mujeres son un sexo decorativo. No tienen nada que decir, pero lo dicen con encanto. Las mujeres representan el triunfo de la carne sobre el espíritu, mientras que los hombres representan el triunfo del espíritu sobre la moral.”<sup>4</sup>

En la novela de Wilde, los personajes femeninos no salen muy favorecidos. La duquesa y Lady Agatha no tienen más que el talento de alentar las brillantes improvisaciones de lord Henry. La esposa de este último, Victoria, da la impresión de

ser una atolondrada. La joven actriz Sivyl Vane muere sin haber comprendido nada a aquél al que ella llama su Príncipe Encantado. Su madre no aprecia en la vida, mas que la grandilocuencia teatral. La bella duquesa de Monmouth no está desprovista de réplica, pero no aparece más que brevemente, justo antes de un desvanecimiento de Dorian Gray.

No se encuentra la misma intencionalidad en la novela de Maupassant. La señora de Guilleroy se ve sin embargo reprocharse al verse empujada durante doce años tiernamente hacia Olivier Bertin “hacia un ideal de gracia un poco amanerado y ficticio”<sup>5</sup>. Pero ella es la primera en comprender lo que pasa entre el pintor y su hija. Sus reacciones no testimonian ninguna mediocridad, bien al contrario. Si ella es la responsable de haber dejado marchar a su amante desesperado, es necesario recordar que lo hacía para evitar infligirle una velada dolorosa. En relación a su hija, la Señora de Guilleroy no es ni tonta ni perversa y solo los celos de Bertin justifican que éste le reproche emocionarse por el cantante Montrosé en el papel de *Fausto*.

Cuando denuncia la estupidez, Maupassant, como buen discípulo de Flaubert, no lo atribuye únicamente a las mujeres. Ya en *Bola de Sebo*, la cobardía y el egoísmo estaban igualmente repartidos entre los pasajeros de los dos sexos, y la protagonista, Elisabeth Rousset, era de lejos la más simpática, pese a la ingenuidad de su decepción final no podía pasar desapercibida. Escribiendo una novela esta vez, Maupassant ha roto menos fácilmente este equilibrio que el género tenía sin duda a sus ojos a las mujeres como destinatarias privilegiadas. No es por casualidad si, sobre el escritorio de la condesa de Guilleroy, entre los “libros familiares, enseña del espíritu y del corazón de la mujer”, figuran *Manon Lescaut* y *Werther*, y, “para mostrar que no era ajena a las sensaciones complicadas y a los misterios de la psicología”, *Rojo y Negro*, así como *Adolphe*<sup>6</sup>. Bertin, adora a Balzac; pero volviéndose a enamorar como en su juventud, se complace con los versos de Musset<sup>7</sup>.

Oscar Wilde adopta una fórmula que retomará con éxito escribiendo piezas teatrales, donde la guerra de los sexos proporciona atractivas escenas. Las mujeres no eran a sus ojos las destinatarias obligadas del *Retrato de Dorian Gray*. La pasión amorosa que domina no es la de Sivyl Vane por Dorian, sino la del pintor Basil Hallward por su modelo. Y es lord Henry quién proporciona a Dorian Gray el “libro amarillo”, en cuyo protagonista éste ve una prefiguración de su propia historia. Sería interesante saber cuando las mujeres han dejado de figurar exactamente en un primer plano en eso que los sociólogos llaman las estrategias de autores, en el caso concreto de los escritores. En cualquier caso, en 1889-90, las dos opciones prevalecían aun visiblemente, entrañando diferencias nada despreciables en las representaciones.

Si se considera ahora el rechazo al envejecimiento, hay que admitir que existe también un cierto distanciamiento entre las dos novelas. La aversión de Dorian Gray está provocada por el despiadado comentario que le hace Lord Henry en el taller del pintor:

“Nuestra juventud no volverá de nuevo. El ritmo alegre de nuestros veinte años se desvanece insensiblemente. Nuestros miembros se debilitan, nuestros sentidos se embotan. Nos convertimos en horribles peleles...”<sup>8</sup>

Pero, antes de llegar ahí, lord Henry ha denunciado primero la mutilación que impone la moral: “Somos castigados por todos nuestros rechazos. Nuestros deseos sofocados aprisionan nuestro espíritu”. Curiosamente afectado por esas palabras, Dorian ha quedado cerca de diez minutos inmóvil. Luego lord Henry le manifiesta que él tenía

“un rostro maravillosamente bello” y que la belleza era un tesoro inestimable, superior incluso al genio.

Envejecer, para Dorian, cuando él formula su deseo, es perder su belleza que le es bruscamente revelada: “Se volverá horrible, odioso y grotesco”. Y permanecer joven, es, como se mostrará en la novela, poder aplicar impunemente los preceptos hedonistas y sensuales de lord Henry. El plazo de la muerte no parece acosarle. Todo a lo más se puede destacar su angustia desde que el hermano de Sibyl Vane le persigue para vengar a su hermana. Su muerte final no es un suicidio, pues él no trata de poner fin a su vida, sino solamente destruir su retrato.

La protagonista de Maupassant, conociendo “la preocupación oscura de los días que pasan, de la edad que viene”, prefiere no detenerse: “cierra los ojos dejándose llevar a fin de conservar su sueño, de escapar del vértigo del abismo y la desesperación de la impotencia”<sup>9</sup>. La muerte de su madre rompe esta artificial tranquilidad. El dolor y las lagrimas asolan entonces su rostro y, a partir de ese momento, se vuelve celosa de su hija, junto a la cual Olivier Bertin parece tan feliz y a quien van las miradas de admiración. Como para Dorian Gray, envejecer es ante todo para ella perder la belleza de su juventud. Pero, contrariamente a lo que sucede con él, aquella no tiene asociada a sus ojos una libertad moral que conquistar. Lo que está en juego es la pérdida de un amante que ella no cesa de temer perder.

Olivier Bertin presenta otro caso. No tiene tiempo ni ocasión de preocuparse de su envejecimiento, aun cuando la amenaza de este último se hace próxima. Parece más bien ser la víctima de una mala jugarreta de su corazón y se diría que es de él de quien habla lord Henry cuando éste afirma:

“La tragedia de la vejez no es envejecer, sino permanecer joven. A veces, mi ingenuidad de sorprende.”<sup>10</sup>

Aletargado al cabo de doce años de relaciones con la Señora de Guilleroy –“Ya no se produce en él la exaltación de los primeros tiempos, sino un afecto tranquilo, profundo, una especie de amistad amorosa que había tomado por costumbre”<sup>11</sup>, ese corazón se despierta. Pero, fiel a pesar de todo, se prenda de aquella que se parece, como una doble, a la joven mujer que fue su gran pasión. La repetición del escenario provoca que quede profundamente emocionado ante una frase cantada por el Fausto de Gounod:

“Deseo un tesoro que los contenga a todos,  
“Quiero la juventud.”<sup>12</sup>.

En esta dramática confrontación con el espectro de la vejez, el espejo juega un papel esperado. Cuando espera a la Señora de Guilleroy, al comienzo de la novela, a Olivier Bertin, que “había sido famoso en los talleres por su fuerza, luego en el mundo por su belleza”, se dedica a hacer unos ejercicios físicos ante un espejo<sup>13</sup>. Un artículo del periódico, que juzga su arte pasado de moda, es el origen directo de su desesperación final. Su angustia por la edad, no encontrando más diques, provoca que la Sra. De Guilleroy acabe por conocer, por su parte, la “enfermedad”, la “posesión” de los espejos:

“Como un ser afectado de un mal devorador que un constante prurito nos obliga a rascarnos, la percepción y el terror de ese trabajo abominable y llevado a cabo por el tiempo, enseguida provoca en el alma la irresistible necesidad de constatarlo en los espejos. Ellos la llamaban, la atraían, la obligaban a acercarse, con los ojos fijos, a ver,

volver a ver, reconocerse sin cesar, tocar con el dedo, como para asegurarse mejor de la usura inefable de los años”:<sup>14</sup>

De Dorian Gray, Wilde nos dice al principio del capítulo XI que, contrariamente al protagonista del Libro amarillo, él no tenía fobia a los espejos. Y eso es ahí visiblemente una antifrasis. Se puede incluso pensar que ese joven inglés es un Narciso moderno. Cuando es todavía naturalmente joven, ante su propia imagen reproducida por Basil Hallward,

“él retrocede y enrojece un instante de placer. Su mirada tuvo un destello de alegría, como si se reconociese por primera vez en su vida. Permaneció inmóvil, deslumbrado.”<sup>15</sup>

Lord Henry, cuando todavía lo no lo había encontrado, exclama ante su retrato: “¡Pero, mi querido Basil, esto es un Narciso!”. La realización fantástica de su deseo, le ofrece una satisfacción narcisista redoblada:

“El miraba por turno el rostro del cuadro, malvado y envejecido, y el rostro joven y bello que el espejo le enviaba risueño. La violencia del contraste intensificaba su alegría. Cada vez estaba más enamorado de su propia belleza, la corrupción de su alma lo cautivaba cada vez más.”<sup>16</sup>

Así, el narcisismo es un rasgo constitutivo del personaje de Dorian Gray. Su muerte interviene precisamente cuando la contemplación de las dos imágenes de sí mismo, una bella y joven, la otra odiosa y vieja, no le procura ya ninguna alegría. Incluso aun cuando han recurrido a los espejos, los dos protagonistas de Maupassant mantienen una relación mucho más banal con los reflejos de sí mismos.

*Fuerte como la muerte* es por otra parte la novela de un artista y comienza significativamente por una escena en un taller. La relación con la Señora de Guilleroy ha comenzado en el taller del pintor, mientras ella posaba para un retrato. Al principio del relato, Bertin busca en vano el tema de un nuevo cuadro. La obra que expone en el Salón no le satisface. No logra ya pintar. El 4 de agosto, escribe a su amante: “No tengo nada en el espíritu, nada en la mirada, nada en la mano. Ya no soy un pintor” La única obra que podría acometer es un retrato de la hija de la Sra. De Guilleroy, del que se ha enamorado progresivamente. Pero la madre entrevé la verdad e interrumpe bruscamente la primera sesión de posado.

Olivier Bertin no tiene gran cosa en común con Claude Lantier, el protagonista de *La Obra* de Zola. Es, nos dice Maupassant, “uno de esos brillantes artistas mundanos que se encuentran en el bosque, que se disputan en los salones, que el Instituto acoge desde su juventud”<sup>17</sup>. Concretamente, por ejemplo, es un pintor que a fuerza de querer representar mujeres y gustarles, ha acabado por repartir sus gustos entre las telas, los encajes, las figuritas decorativas y las joyas.

La novela de Wilde se inicia también mediante una escena en un taller y presenta igualmente a un pintor, Basil Hallward. Su retrato de Dorian Gray es, según lord Henry, “una de las más grandes obras del arte moderno”. Desgraciadamente, Dorian Gray rechaza enseguida posar de nuevo para el pintor, que no puede incluso exponer su mejor cuadro, conservado celosamente por su modelo. El arte de Basil se resiente y lord Henry, comentando su desaparición – ha sido asesinado por Dorian –, dirá de él:

“Usted sabe: no pienso que haya pintado todavía gran cosa de valor. Estos diez últimos años, la calidad de sus pinturas no ha hecho más que disminuir”<sup>18</sup>

Pero Basil Hallward es un personaje secundario. Wilde nos cuenta la historia de Dorian Gray, que no es un artista, sino un dandy, tal como lo veía Baudelaire. Lord Henry le dice en el penúltimo capítulo:

“Me congratula que usted no haya hecho nunca nada, ni esculpido una estatua, ni pintado un cuadro, ni producido sea lo que sea que no fuese usted mismo. La vida ha sido vuestro arte. Sois vuestra propia música. Vuestros días son unos sonetos”<sup>19</sup>.

De pronto, eso no se aleja demasiado de Olivier Bertin. Él se apasiona, por ejemplo, por los perfumes, las joyas, los tejidos y los bordados.

El retrato pintado por Basil desempeña en su aventura un rol decisivo de entrada, aportándole la confirmación fulgurante de lo que acabada de decirle Lord Henry: que él era una gran belleza y que “cuando se pierde la belleza, se ha perdido todo”. Es en un espejo en el que se mira y es en una imagen en la que permanecerá siempre joven, en el momento en el que formula su memorable deseo. Es también, a sus ojos, algo vivo, puesto que pretende que Basil cometería un crimen destruyendo esa obra. Afirma incluso que es una parte de sí mismo, lo que permite a Basil decir:

“Pues bien, en el momento en que estéis enjuto, se os barnizará, se os enmarcará y se os llevará a su casa. Entonces podrá usted disponer como quiera de sí mismo”<sup>20</sup>.

En *Fuerte como la muerte*, Musadieu expresa la admiración de los invitados por el retrato de la Sra. De Guilleroy realizado por Olivier Bertin afirmando: “Tiene una vida prodigiosa”. Pero, mientras la tela de Basil Hallward, durante un cierto tiempo, sufre las alteraciones reservadas a los seres vivos, la de Olivier Bertin está únicamente penetrada de vida para poder reflejar el milagro que reserva ésta, a saber una reproducción a la idéntica. La victoria sobre el tiempo asegurada por el retrato es de poca importancia en relación a la que ofrece la naturaleza y que la obra de arte llena de admiración a los ojos de los demás”; ¡Oh! esta Annette, de negro como está, pero es su madre que ha vuelto a la tierra. ¡Qué milagro!”, exclama la duquesa.

La habitual relación entra vida y el arte no es menos invertida, aun cuando no sea exactamente como en la novela de Wilde. Es en efecto el cuadro que se convierte en el referente de la realidad. Según la duquesa siempre, la joven Annette “se parece tanto a esta tela” como su madre. Y el narrador, por su parte, nos dice que ella “parecía la hermana viviente de la pintura”.

### **Variaciones sobre Schopenhauer**

Queda por localizar el eventual punto ciego común a esas representaciones tanto convergentes como divergentes. Se puede preguntar si no es situándolas en la filosofía de Schopenhauer. Para comenzar por el más evidente, las palabras misóginas de lord Henry en *El retrato de Dorian Gray*, confirmadas por la mediocridad de los personajes femeninos puestos en escena por Wilde, hacen eco a las de Schopenhauer:

“En el mundo entero, ese sexo no ha podido producir ni un solo espíritu verdaderamente grande, ni una obra completa y original en las bellas artes, ni, en sea lo que sea, una sola obra de una valor perdurable.”<sup>21</sup>

E incluso si hemos observado que Maupassant, por convicción y/o por estrategia de novelista, no cargaba contra el personaje de la Señora de Guilleroy, debemos admitir que le atribuye sobre su amante pintor una influencia bastante mezquina. Eso no sin

recordar lo que afirma el filósofo alemán, relativo a las mujeres y la pintura: “ellas no pueden salir de si mismas”<sup>22</sup>. Por otra parte, Maupassant destaca que con el tiempo los sentimientos de su protagonista se han apaciguado, mientras que los de la Señora de Guilleroy son cada vez más apasionados:

“En ella, al contrario, crece sin cesar la pasión, el apego obstinado de algunas mujeres que se entregan a un hombre completamente y para siempre.”<sup>23</sup>.

Es una evolución inversa de las tesis de Schopenhauer:

“El amor del hombre disminuye de un modo sensible, a partir del instante en el que ha obtenido satisfacción (...) El amor de la mujer al contrario aumenta a partir de ese momento.”<sup>24</sup>

El rechazo al envejecimiento, con las diferentes modalidades que hemos puesto de relieve, no es más que el tema aparente y anecdótico de esas dos novelas. No es así por casualidad que las dos pongan en escena la una a un pintor mundano y la otra a un dandy baudelairiano: ninguno de sus protagonistas puede ser confundido con el hombre de genio capaz, según Schopenhauer, de liberarse de el impulso todopoderoso del querer-vivir y de golpe “condenado a vivir en una isla desierta”<sup>25</sup>. Dorian Gray, sea lo que sea con respecto a Basil Hallward, a Sibyl Vane, al químico Alan Campbell o a la pequeña Betty Merton, y el retrato no cesa de denunciarlo, manifiesta este egoísmo, que según Schopenhauer, “por naturaleza, y sin límites” es producido por una voluntad identificada en el querer-vivir<sup>26</sup>. Y Dorian, el impasible dandy capaz de ejercer fríamente un horrible chantaje sobre Campbell, se alarma e incluso se desvanece, desde que se siente amenazado por el hermano de la actriz Sibyl Vane dispuesto a vengar a ésta.

Y sobre todo, su historia parece una respuesta aportada a una cuestión planteada por Schopenhauer:

“Pero si todos los deseos, apenas formulados, fuesen de inmediato atendidos, ¿con qué se colmaría la vida humana, en qué se emplearía el tiempo?”<sup>27</sup>

Suficientemente rico para pagarse todas sus fantasías, logra en efecto conservar la juventud, que, según lord Henry “es el único bien verdadero”: ¿Qué hace? Incita a dos personajes al suicidio, asesina salvajemente a otro y constata con alivio que aquél que lo perseguía ha muerto en un estúpido accidente de caza. Y mientras lord Henry viene a decirle cuanto envidiaba su suerte, él no logra experimentar placer oyendo pronunciar su nombre. Llega incluso a lamentar haber conservado su juventud. Tal era la respuesta proporcionada a Schopenhauer a la cuestión planteada:

“Entonces se vería a los hombres morir de aburrimiento, ahorcarse, embarcarse en disputas, estrangularse, asesinarse y provocar más sufrimientos que los que la naturaleza les impone ahora.”<sup>28</sup>.

Una vez muerto, Olivier Bertin, estaba, nos dice Maupassant, “distendido, impasible, inanimado, indiferente a toda miseria, apaciguado de repente por el Eterno Olvido”. Difícil aun de no pensar en el filósofo alemán que, entre otras cosas, declaraba:

“La vida es una caza incesante donde, tanto cazadores, como cazados, los seres se disputan las pedazos de una horrible arrebatña; una historia natural del dolor que se

resume así: querer sin motivo, siempre sufrir, siempre luchar, luego morir y así por los siglos de los siglos, hasta que este nuestro planeta se rompa en pequeños fragmentos.”<sup>29</sup>.

De vez en cuando Olivier Bertin habrá sido el protagonista de una historia que ilustra perfectamente otra observación hecha por Schopenhauer, respecto de la identidad de la persona, descansando, según él, sobre una inmutable voluntad:

“Nosotros tenemos que envejecer, en nuestro fuero interno nos sentimos siempre lo mismo que éramos en nuestra juventud...”<sup>30</sup>

Finalmente, las dos novelas privilegian la función referencial del retrato, tanto como espejo, tanto como reproducción del mismo título que la reproducción natural. Y las aventuras contadas derivan ambas de esta cualidad reconocida a un muy buen retrato: ¿acaso no debe estar vivo? No en el sentido de su significación en lo que concierne al poder del arte. Es tal vez lo que indican las génesis de los cuadros, tales como Maupassant y Wilde nos los presentan. Olivier Bertin se ha prendado de su modelo en el transcurso de las sesiones de posado en el taller. Basil Hallward tiembla con la idea de que su pasión por Dorian pueda ser traicionada por su obra. Ahora bien, si se cree a Schopenhauer, el arte no tiene nada que ver con esas trampas del querer-vivir. El arte, es, si se quiere, la objetividad, o más bien:

“Cuando una circunstancia extraña, o nuestra armonía interior, nos aleja durante un instante fuera del torrente infinito del deseo, libera el espíritu de la obsesión de todo lo que la solicita, y como las cosas nos aparecen desprovistas de todos los prestigios de esperanza, de todo interés propio, como objetos de contemplación desinteresada y no de codicia.”<sup>31</sup>.

Solamente las novelas pueden pretender una tal mirada. La de Wilde rivaliza con la tragedia, de la que Schopenhauer afirmaba que:

“el verdadero sentido es esta vista profunda que las culpas expiadas por el protagonista no son debidas a él, sino a las culpas hereditarias, es decir al propio crimen de existir.”<sup>32</sup>

Así, después de haber sabido las circunstancias del nacimiento de Dorian Gray, lord Henry estima que hay “algo de fascinante en este hijo del amor y de la muerte”.

La misma tragedia, al menos tal como la concebía Schopenhauer, está presente en *Fuerte como la muerte*. Olivier Bertin ha pintado el retrato de una “hermosa mujer rubia de negro, hecha de sol y de luto” y se prenda desafortunadamente de la hija de ésta, cuando la niña también viste de luto. Pero Maupassant, y es sorprendente cuando se piensa en sus otras novelas o en sus relatos, no olvida esta vez lo que Schopenhauer decía aquello acerca de la esquina del velo de Maio, el de la ilusión, cuando éste se había levantado:

“Ninguna miseria le es ajena. Todos los tormentos que él ve y puede tan raramente suavizar, todos los dolores de los que oye hablar, aquellos incluso que le es posible concebir, golpean su espíritu como si fuese él la propia víctima.”<sup>33</sup>

Si *Fuerte como la muerte* marca una ruptura de Maupassant con la estética de Flaubert y se distingue de la de Oscar Wilde, es sin duda por la compasión de la que se

benefician sus personajes y a la cual el lector de hoy es tan sensible como el de hace cien años.

© Daniel Mortier. Etudes Normandes, revista publicada por la l'Association d'Etudes Normandes, nº 2, 1994

Traducción de José M. Ramos para <http://www.iesxunqueira1.com/maupassant> con la autorización expresa del autor del artículo y la dirección de la Revue d'Études Normandes

## Notas

- 
- <sup>1</sup> “Los bajos fondos”, *Chroniques*, t. II. U.G.E., 19/19, p. 101.
  - <sup>2</sup> *Fort comme la mort*, Presses-Pocket, Leer y ver los clásicos, 1993, p. 56.
  - <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 237
  - <sup>4</sup> *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. De M. Etienne, revisada kpor D. Portier, Presses-Pocket. Leer y ver los Clásicos, 1991, p. 75
  - <sup>5</sup> *Fort comme la mort*, *op. cit.* p. 24
  - <sup>6</sup> *Fort comme la mort*, *op. cit.* p. 78
  - <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 188
  - <sup>8</sup> *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.* p.46
  - <sup>9</sup> *Fort comme la mort*, *op. cit.* p. 140
  - <sup>10</sup> *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.* p.269
  - <sup>11</sup> *Fort comme la mort*, *op. cit.* p. 53
  - <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 253
  - <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 22
  - <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 218
  - <sup>15</sup> *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.* p.48
  - <sup>16</sup> *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.* p.166
  - <sup>17</sup> *Fort comme la mort*, *op. cit.* p. 20-21
  - <sup>18</sup> *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.* p.266
  - <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 270
  - <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 50-51
  - <sup>21</sup> Schopenhauer, *Douleurs du monde. Pensées et fragments*, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 1990, p. 122. Se trata de la reedición de los *Pensées et fragments*, traducidos opr Jean Bourdeau y publicados en 1880 y 1885.
  - <sup>22</sup> *Ibid.*
  - <sup>23</sup> *Fort comme la mort*, *op. cit.* p. 53
  - <sup>24</sup> Schopenhauer, *op. Cit.* p. 76-77
  - <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 212
  - <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 158
  - <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 30
  - <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 30
  - <sup>29</sup> *Douleurs du monde*, *op. cit.* p. 55
  - <sup>30</sup> *Le monde comme volonté et comme representation*, III.
  - <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 144
  - <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 148
  - <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 169