

# ***El retrato de Dorian Gray: el monstruoso espejo de la juventud***

ÓSCAR GERARDO ALVARADO VEGA

Escuela de Estudios Generales

Universidad de Costa Rica

## **Resumen**

En este texto abordamos la idea de que el concepto del espejo «devuelve» la monstruosidad, no como premio, sino más bien como condena. Dicha retribución, en definitiva, termina por convertir a Gray en un sujeto siniestro ante la mirada de los demás, por lo que la juventud se convierte en signo de la perversión, aun cuando sea el objetivo buscado por este desde el inicio. El anhelo inicial termina por revertirse en una condena que signa la muerte del protagonista, en una especie de castigo de la conciencia.

**Palabras clave:** juventud, monstruo, retrato, espejo, horror

## **Abstract**

In this text we approach the idea that the concept of the mirror “returns” the monstrosity, not as a prize, but rather as a condemnation. Such retribution turn, ultimately, Gray into a sinister subject before the eyes of others, so youth becomes a symbol of perversion, even if it is the objective sought that from the beginning. The initial longing ends up reversing itself in a condemnation that marks the death of the protagonist, in a kind of punishment of the conscience.

**Keywords:** youth, monster, portrait, mirror, horror

**E**n esta novela, de 1890, Wilde nos presenta la lucha del ser humano por «congelar» su belleza en un espacio y tiempo a partir de los cuales pueda usar de esta como su carta de poder esencial. Es así como, con el retrato elaborado por Basil Hallward, el cual define como su obra maestra, Dorian Gray ve cumplido su deseo de perpetuarse tal como se ve en la pintura, aun cuando en adelante toda la corrupción, sus delirios, sus despropósitos, sus vejaciones y demás vicios morales, se transparente en el retrato que tiene ante sí, mientras su juventud y belleza permanecen inalterables.

El monstruo moral es el que se lleva consigo, aunque permanezca en gran medida oculto para los demás. Es *El Doctor Jeckyll and Mr Hyde*, de igual forma que es «El corazón delator» y «William Wilson»: «Dorian, que ha llevado una vida sólo de sensación y de deleite, intenta matar la conciencia, y en ese momento se mata a sí mismo» (Baeza en Wilde, 1969, p. 9).

La monstruosidad es parte de cada ser humano, pero en el caso de Gray es su característica fundamental como proceso de degradación en una sociedad libertina y licenciosa.

Sara Martín Alegre, en su texto *Monstruos al final del milenio*, señala que los monstruos son aquello de lo cual no podemos escapar, pues los llevamos con nosotros, de una u otra forma: «Cada uno tiene su propio Otro, una figura monstruosa que simboliza nuestros miedos» (Martín Alegre, 2002, p. 6).

Lo anterior confirma la alteridad del monstruo y su perversión, al menos en este caso, tal como lo podemos apreciar no solo en el texto de Martín Alegre, sino también en *Los monstruos*

y la alteridad. *Hacia una interpretación crítica del mito del monstruo*, de Maynor Antonio Mora, el cual apunta que si algo define al monstruo es su carácter de alteridad en relación con el otro revestido de una mismidad, pues el monstruo es amenaza. Es riesgo, es posibilidad de muerte, de destrucción y de encuentro con aquello que resulta intolerable, tal como sucede a Gray ante la mirada de su propio retrato.

En verdad, la novela plantea el surgimiento del monstruo interior producto de las relaciones enfermizas del personaje principal. La obsesión por la juventud eterna obnubila a Dorian Gray, el cual está dispuesto a ofender lo que sea con tal de permanecer por siempre en la lozanía de los veinte años. No obstante, la perversión termina por hacer mella de sí mismo y en esa carrera frenética cae ante lo más bajo de sus pasiones humanas.

La novela inicia cuando la juventud de Dorian Gray se ha prolongado, es decir, cuando los acontecimientos que han desencadenado la degradación de este se han llevado a cabo. En esa medida, cuando el «reflejo perverso» de la pintura toma asidero en el rostro joven del aristócrata, inicia un proceso de posesión en el cual interviene de manera indirecta el pintor –Basil Hallward–, quien se enamora de Dorian y pinta su obra maestra.

Por lo anterior, el propio Basil ejerce una identificación inusual con el retrato, como si este fuese la encarnación del propio Gray. La maldad que luego parece desprenderse del retrato es la devolución que el propio Gray ejerce, desde su interioridad perversa y degradada. Incluso, desde tal perspectiva, podríamos afirmar que el cuadro adquiere una realidad macabra en tanto

«retrata» ya no solo lo físico, sino que va más allá: convierte la interioridad de Gray en una manifestación clara, sin ambages, de lo que representa el ser del propio Dorian. Más que una pintura, parece devenir en la radiografía de su monstruosidad.

Por otra parte, la novela manifiesta el concepto de la juventud como tesoro invaluable y la vejez como proceso de fealdad, degradación, monstruosidad y decadencia. Paradójicamente, el texto construye una inversión de estos significados, de tal forma que terminan aliándose con la falsa idea de una juventud y una lozanía inmaculadas, mientras se obvia que la verdadera monstruosidad puede devenir de esta; al menos en el caso particular de Gray se construye una idea de lo físico, en el plano ser-parecer, como un privilegio por encima de la vejez que, lejos de experiencia y de momento importante en el devenir del ser humano, se convierte en pesadumbre y derrota:

Sí, día llegaría en que su rostro se arrugara y marchitase, y sus ojos se tornasen incoloros y opacos, y la gracia de su figura quedara rota y deforme. El carmín se borraría de sus labios y el oro huiría de sus cabellos. La vida, que iba a modelar su alma, acabaría con el cuerpo. Se convertiría en algo horrendo, repugnante y grosero (Wilde, 1969, p. 49).

El ofrecimiento del alma a cambio de una juventud eterna manifiesta el proceso de degradación que comienza a apoderarse de Gray, como inicio de un «envejecimiento y monstruosidad» internos que dan cuenta de su propia carencia:

—¡Qué cosa tan triste! —murmuró Dorian Gray con los ojos fijos aún en su retrato—. ¡Qué cosa tan triste! ¡Pensar que yo envejeceré y me pondré horrible, espantoso, y que este retrato permanecerá siempre joven! Nunca tendrá más edad de la que tiene en este día de junio... ¡Si fuese siquiera al revés! ¡Si fuese yo el que permaneciese siempre joven, y el retrato el que envejeciese! ¡No sé... no sé lo que daría por esto! ¡Si daría el mundo entero! ¡Daría hasta mi alma! (Wilde, 1969, p. 49).

La sinonimia establecida entre vejez y fealdad, entre senectud y monstruosidad, se va permutando con el desarrollo de la novela: el verdadero monstruo es Gray en tanto no envejece físicamente, pero vende su alma a cambio de una juventud degradada. Es un *Jeekyll y Hyde*, incapaz de establecer la separación entre ambos, si no es a partir de la apariencia, que se construye para sí y para los demás.

La horrenda impresión que dibuja el retrato de Gray trasciende al monstruo moral, que define Martín Alegra en su libro ya mencionado, pues tal monstruosidad va más allá de lo físico. Dorian Gray es un monstruo moral, interno, no físico, mientras que su retrato le devuelve una monstruosidad marcada por lo sobrenatural.

Por lo anterior, el retrato se convierte en la marca del peso insoportable que carga Gray sobre sí, al darse cuenta de que ha de envejecer, mientras el cuadro permanecerá igual y se burlará de su vejez. Tal pérdida es un indicio de muerte para el joven. La vejez es un castigo. El pacto silencioso que realiza al «condenar» su alma es la reversión de lo que ha de suceder en adelante.

Interiormente ha de denigrarse y la juventud exterior es la máscara con la cual ha de ocultar el engaño ante los demás, hasta las últimas consecuencias, tal como ocurre con Basil, al cual asesina luego de descubrirle su secreto.

Es por lo anterior por lo que el cuadro se «va apropiando» de los defectos y monstruosidades que se desprenden del interior de Gray. Este es el monstruo y el retrato evidencia esa monstruosidad que el joven oculta a los demás. La pérdida de la inocencia que experimenta Gray se deriva de su relación con Lord Henry Wotton, el más libertino hasta ese momento.

En tal proceso de degradación, la conciencia no afecta a Dorian Gray. El peso de aquella se manifiesta en otros textos, en los cuales termina por desmascarar la mentira que se esconde tras los personajes. Es el caso de «William Wilson» y «El corazón delator», de Edgar Allan Poe, o *Crimen y castigo*, de Fiodor Dostoievski. En estas obras, la culpa se convierte en factor principal para el descubrimiento del personaje criminal. No así en la novela de Wilde, en la cual el horror no constituye un obstáculo para que Gray evite la culpa, pues el horror de los demás no es el suyo.

En Gray predomina el monstruo moral y el terror que teje la novela no es más que la aparición y fortalecimiento de ese monstruo que termina por aferrarse a su condición de tal. La paradoja de una juventud monstruosa es producto del concepto de una eterna juventud que pisotea la condición de los demás. Es importante recalcar la presencia explícita del monstruo moral: aquel, sin aberraciones físicas necesariamente, como han señalado algunos, cuya monstruosidad obedece más bien a una manifestación interior,

a la degradación, a la perversidad, al ensañamiento contra el otro, en tanto él mismo es también otro para el grupo social. Es el caso de Gray y su entorno.

En *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, de Enrique Gil Calvo, este autor nos habla del monstruo moral. Ese que, como se dijo, es diferente de los demás, aunque no en el plano de lo físico, sino en el psicológico, pues está desprovisto de la perspectiva predominante en la sociedad. Es un individuo sin apego a reglas, sin los valores tradicionales, des-sujetado, sin moral, capaz de dañar a los otros sin tener problema de conciencia alguno y más bien experimenta con ello un grado de satisfacción alto o muy alto. El retrato es monstruoso precisamente por su singularidad, característica inherente del monstruo, según lo indica Gil Calvo:

Así que la monstruosidad se debe no tanto al carácter deforme o contrahecho del sujeto que la manifiesta como a su excepcional singularidad, que le hace ser un ejemplo único que no tiene par (2006, p. 305).

Esta cita reafirma el hecho de que lo aterrador del retrato no solo proviene de lo inesperado que resulta de la imagen que devuelve, sino del carácter único que reviste y que lo construye como un signo terrorífico de la monstruosidad interna de Gray.

En *El retrato de Dorian Gray* el efecto del doble, de la conciencia, hace que la pintura «maldita» del personaje no se estanque en la permanencia, sino que le devuelva el horror de su imagen interior siempre presente, siempre activa, en una especie de desdoble de su monstruo moral.

Por ello, al observarse en él, no ve el exterior de sí mismo, sino su imagen interior. Con ello confirmamos la idea de que, en verdad, la sociedad, el individuo como tal, es el verdadero monstruo, no solo en su percepción hacia afuera, sino en su manifestación interior. Nada es más siniestro (ominoso) que el mismo hombre, de acuerdo con Néstor Braunstein. El monstruo es aquel que no soy yo; por lo tanto, me resulta en definitiva necesaria su existencia, para poder expiar la culpa de mi propia monstruosidad.

Ante ello, al mirarse en el retrato, sin caer aún en cuenta de que se ha cumplido su deseo, Gray descubre los cambios del tiempo y de la perversión que empiezan a tomar forma en este. Una mueca de espanto y estupor lo posee:

Dejándose caer en un sillón, se puso a meditar. De pronto, le fulguró en la memoria lo que había dicho en el estudio de Basil Hallward el mismo día en que éste había acabado su retrato. Sí, se acordaba perfectamente. Había formulado el deseo absurdo de permanecer él joven, y de que envejeciera el retrato en lugar suyo; el deseo de que su propia belleza perdurase sin mácula, mientras el rostro pintado sobre el lienzo fuera el que llevase el peso de sus pasiones y pecados; de que la imagen pintada se marchitase bajo las arrugas del dolor y el pensamiento, mientras él conservaba toda la delicada lozanía y el encanto de la adolescencia, ya consciente de sí misma. ¿No le habría sido otorgado su deseo? Pero tales cosas eran imposibles: pensar sólo en ello ya parecía monstruoso. Y, sin embargo, el retrato estaba allí, ante

él, con su sonrisa de crueldad en la boca (Wilde, 1969, pp. 123-124).

El retrato es el símbolo de la degradación de Gray y la «huella» de su crimen se va manifestando en este. La mueca de crueldad que se aprecia en la pintura es en verdad el espejo a través del cual Dorian mira su propio horror interno, su descomposición moral y la emergencia del monstruo interior que lo posee.

Lentamente va desfigurando su ser, no físicamente, sino interiormente, hasta convertirse en el sujeto que procura no expiar la culpa sino esconderla. Es Raskolnikov en el juego de la conciencia y la culpa, que finalmente termina por vencerlo y desenmascararlo.

Dorian Gray disfruta lo que ejecuta cada día y aún el peso de la moralidad no tiene lugar para él. Se esconde tras la figura degradada del retrato/espejo, al que solo él tiene acceso, y se complace en la monstruosidad escondida de este, que es su propia monstruosidad no aceptada plenamente:

Por otra parte, no dejaba de haber su placer en este examen y vigilancia. Así podía seguir a su espíritu en sus más escondidos repliegues. El retrato sería para él el más mágico de los espejos. Lo mismo que antes le había revelado su cuerpo, ahora le revelaría su alma. Y cuando el invierno cayese sobre el cuadro, él seguiría aún en el punto en que la primavera tiembla al borde del verano. Cuando la sangre fuese huyendo del rostro pintado y dejando atrás una pálida mascarilla de escayola, con ojos de plomo, él conservaría el hechizo de la adolescencia. Ni una sola flor de su hermosura mustiaríase nunca. Ni un solo latido de su vida se debilitaría.

Semejante a los dioses de los griegos, sería fuerte, ágil y alegre. ¿Qué podía importar lo que ocurría a la imagen pintada sobre el lienzo? Él viviría sano y salvo. Eso era todo (Wilde, 1969, p. 141).

El retrato es el alma degradada y manifiesta en su propia carencia. Esta percepción no escapa a Basil, el cual «lee» la deformación de Gray, sin poder explicarla plenamente. El deseo de Dorian por imitar los actos de Harry constituyen el despegue hacia su degradación. La influencia nefasta de este cala en su personalidad, por lo cual el joven pierde su anterior «inocencia» y se reviste de una liberación que resulta escandalosa para la sociedad en la cual vive.

El monstruo que oculta Dorian se constituye en su pesadilla, en su mayor secreto y, de forma paradójica, en el motivo de una complacencia que esconde el horror que lleva consigo:

Apenas se cerró la puerta, guardóse Dorian la llave en el bolsillo y echó una ojeada a su alrededor. Sus ojos se detuvieron en una amplísima colcha de seda morada, toda bordada de oro, espléndido trabajo veneciano del siglo XVII, que su abuelo encontrara en un convento de las cercanías de Bolonia. Sí; aquello serviría para envolver el objeto horrendo. Quizás habría servido alguna vez de paño mortuorio. Ahora iba a ocultar algo que también tenía su podredumbre, peor que la misma podredumbre de la muerte... algo que engendraría horrores y, sin embargo, nunca moriría. Lo que el gusano era para el cadáver, serían sus pecados para la imagen pintada sobre el lienzo. Ellos corromperían

su belleza y devorarían su gracia. La profanarían, la convertiría en algo vergonzoso. Y, sin embargo, aquello continuaría viviendo; no moriría nunca (Wilde, 1969, p. 155).

Es la monstruosidad del sujeto que se traslada al retrato como si fuera una imagen de sí mismo ante una sociedad incrédula e ignorante de lo que sucede con el joven Gray. El monstruo interno, especie de mister Hyde, como hemos señalado, lo desliga de los demás y de sus prejuicios. Es un sujeto que rompe con las normas establecidas, lo cual lo monstrifica y degrada aún en mayor medida. La crueldad que el cuadro le devuelve es su propia crueldad, la cual no resiste y repele. Se rechaza a sí mismo, no soporta su propio proceso de bestialización. Es el alma, como señala el texto, quien le devuelve la mirada y ello lo espanta.

El horror que mira ante él lo llena de vergüenza. El desdoble del alma que revela y devela lo pone en rebelión contra su propio ser, en tanto no tolera el hecho de enfrentarse con el «espejo» que es la pintura:

Debajo de su sudario de púrpura el rostro pintado sobre el lienzo podría tornarse bestial, monstruosos y repugnante. ¿Qué importaba? Nadie podría verlo. Ni él mismo lo vería siquiera. ¿A qué espiar la odiosa corrupción de su alma? Él conservaría su juventud, que era lo importante (Wilde, 1969, p. 159).

El monstruo interno lo degrada por completo, ante su propia percepción. El apego a una juventud que para los otros resulta imposible, en Gray es más bien el proceso de condena paulatino que ha de cargar sobre sí.

El retrato es su vergüenza y su salvación al mismo tiempo. Esconderlo es la forma en que rehúye la contemplación de una vejez y una degradación que lo permean ante el doble que representa la pintura.

El espejo es siniestro y esta es ciertamente la idea que transfigura el espíritu de Dorian Gray, incapaz de aceptar(se) (de)otra forma. Acaso el retrato/espejo sea el verdadero monstruo que debe cargar consigo, en tanto la figura deforme que se presenta ante él lo va desgarrando.

Gray asume a lo interno su diferencia (propio del monstruo) y se sabe distante de los otros debido a su eterna y «siniestra» juventud, lo cual es visto de forma terrorífica por quienes le rodean. Es el concepto del monstruo como criatura desligada de las convenciones sociales, independiente de estas, como escribe Gil Calvo:

En suma, el monstruo es alguien que no respeta normas, convenciones ni reglas, que no busca la aprobación de los demás, no teme sus castigos o represalias ni espera tampoco alcanzar ningún premio de ellos, obedeciendo tal solo al dictado de su propio *daimon* o genio interior (como lo llama Agamben), que anida en su fuero interno sin comunicación alguna con los otros (Gil Calvo, 2006, p. 309).

Por ello, el peso del horror y de la abominación que contempla ante el retrato, la mirada perversa que se desprende de este, el monstruo que se dibuja ante sí, las garras crispadas de aquel, y la lozanía de su cuerpo, le hacen torturarse en tanto se sabe a sí mismo, pero al mismo tiempo se ríe,

en la medida en que ha escapado de tal condición, aunque interiormente sea el espejo de sus propios vicios.

En el fondo siente repugnancia de su propia condición, mientras la deformidad avanza con el paso de los días.

Por otra parte, al parecer la novela de Huysmans, *A la inversa*, lo cautiva, en tanto se ve en ella como una forma de álgter ego en una condición también siniestra:

En un punto era más afortunado que el héroe imaginario del cuento. Él nunca conoció —realmente, nunca tuvo motivo para conocerlo— aquel horror un tanto grotesco a los espejos, superficies bruñidas de metal y aguas quietas, que asaltara tan tempranamente al joven parisienese, ocasionado por la súbita ruina de una belleza en otro tiempo, al parecer, tan notable. Con un deleite casi cruel —es muy posible que en casi todos los deleites, como en todo placer, la crueldad también tenga su sitio— leía siempre aquella última parte del libro, con su relato, no por enfático menos trágico, del dolor y la desesperación de un hombre que pierde en sí mismo lo que en los demás, y en el mundo, más alto había evaluado (Wilde, 1969, pp. 164-165).

Dorian Gray asume su máscara desde la condición distante con el retrato y al mismo tiempo amenazante, como presencia ominosa. Su personalidad monstruosa le permite llevar esta máscara ante los demás y construirse como el eterno joven, sin mácula, sin la deformación de los años.

En Dorian Gray se va construyendo una extraña fascinación por los

monstruos, casi por su monstruosidad, que luego se contrasta con el pesar que ello ocasiona ante la realidad de sí mismo, de su desfiguración moral. El arte guarda sus monstruos y ello lo seduce, pero lo espanta el hecho de saber que transgrede esa realidad no el arte sino él mismo, sujeto bestializado ante su propio retrato, ante su espejo y, posteriormente, ante la sociedad.

Construye, a lo largo del texto, su propia historia de vergüenza y su autoengaño:

Bien sabía él que el retrato no podría decirles nada. Verdad es que conservaba bajo la monstruosidad de sus facciones una marcada semejanza con él; pero, aunque así fuera, ¿qué iba a revelar a quienes le viesan? Él se reiría en las barbas de quien tratase de vilipendiarle. ¿Acaso lo había él pintado? ¿Qué podía, pues, importarle aquella apariencia de degradación y de vicio? Y aunque les dijese la verdad, ¿podrían, acaso, creerla? (Wilde, 1969, p. 179).

Es Mr. Hyde que deambula por las calles, por los corredores, por el mundo sin descorrer el velo de su degradación. Su espacio simbólico de ocultamiento lo constituye el retrato, aun cuando sus actos sean plena respuesta de su carencia y pérdida moral.

Parece convertirse ya no solo en un monstruo, sino también en un demente cuya culpa se va convirtiendo en un fardo que lo asfixia. Es el personaje de «El corazón delator». Es también Raskolnikov, en *Crimen y castigo*, incapaz de soportar el peso de la culpa ante su crimen. Es el sujeto que lleva consigo el crimen de su propia pérdida.

A pesar de ello, se deja seducir por los crímenes históricos de otros personajes a los cuales la historia define como asesinos plenos, incapaces de reconocerse como tales. Su proceso de insania comienza desde tal imposibilidad de aceptarse y vivir con la culpa.

El encuentro de Hallward con el retrato de Gray lo lleva a la muerte. La mirada ante el retrato descarnado de la vejez, la corrupción, la degradación, le pone frente a su obra, pero con el desencuentro de una belleza que ya no existe, con el terror de «mirar» el alma desprovista, vacía de virtud, de Dorian. Su amor por él lo lleva a aceptar la mentira que Gray le ofrezca si en ello puede conservar la idea primigenia de un sujeto ya muerto simbólicamente ante la sociedad, aun cuando esta no lo sepa conscientemente.

El monstruo interior de Gray, afinado en su propia alma, lo lleva a mirar el mundo con un cinismo incomprensible para los demás. Su mirada ante la vida no es la de los otros y ello lo convierte en un enajenado, que construye su personalidad desde la diferencia monstruosa de su configuración personal. La mirada de Basil hacia la pintura, su creación, su producción, le pone de manifiesto lo inabarcable del horror. Tal como el propio Dorian Gray lo manifiesta, lo que tiene ante sí ya no es un retrato, es su propia alma, ya no privativa de la observación divina, sino del mismo pintor. El horror, lo abominable, la mueca, lo repugnante, el espanto, lo catastrófico, la deformación, lo caricaturesco, el monstruo, el asco, lo noble e infame son exaltaciones brotadas del pensamiento de Basil, de acuerdo con el mismo texto y la percepción que hace el pintor de su obra. Es la desfiguración de un cuadro perfecto, una burla, una sátira a lo que aquel representa.

Gray define su deseo como un momento de locura, que termina por eternizarse y lanzar una maldición no explícita sobre sí mismo. La incredulidad de Basil choca contra la percepción de Gray, que ve en el retrato su propia destrucción. El retrato lo ha destruido, le hace saber. Es consciente de su propia maldad y arrastra consigo el placer y el horror de su situación actual. Es el demonio, señala Basil, y es el rostro de su alma, su propia alma, confirma Dorian:

Y, levantando de nuevo la luz, examinó el lienzo con detenimiento. La superficie parecía no haber sufrido el menor cambio, y estaba tal como él la dejara. Aparentemente, toda aquella abominación provenía de adentro. Una extraña vida interior hacía que aquella lepra del pecado fuera devorando lentamente la imagen. El pudrirse de un cadáver en el fondo de una fosa húmeda, no era tan espantoso como aquello (Wilde, 1969, p. 197).

La idea de lo nauseabundo, de lo putrefacto, de lo más espantoso imaginable, es lo que representa la presencia del retrato para Basil, y para el mismo Dorian, razón por la cual oculta, «enmascara» el retrato ante los demás. La mirada permitida al pintor es la firma de su muerte, es el conocimiento de lo prohibido, el castigo de su propio pecado en tanto espectador de lo horroroso.

El monstruo moral aflora en toda su dimensión ante lo que representa esa mirada de Basil hacia el retrato. Dorian Gray se despoja de la máscara y se muestra ante su amigo, al cual termina por matar, y con ello reafirma su degradación. La posterior toma de conciencia en torno a sí

mismo y sus hechos, lo llevan a un vano proceso de «curación» que no es más que el acercamiento a su final. La muerte de Basil lo lleva a recapacitar en torno a sus faltas. Siente horror de sí mismo, de su Hyde interior, de su álgter ego monstruoso.

El peso de lo que representa su carencia de moral en el entorno en el cual le corresponde vivir le hace ver con claridad la dimensión de sus crímenes, pues quienes se relacionan con él mueren, fracasan, enferman, quedan en bancarrota, etc. Establece una especie de determinismo fatídico para quienes se mueven a su alrededor.

La carencia de un alma que lo reivindique ante los demás lo lleva a un lento proceso de muerte simbólica. La idea de perder aquella lo hace estremecerse, razón por la cual procura, en medio de un mundo envejecido, restaurar(se) (en) su espacio ante los demás. La existencia de su propia alma lo pone ante la condición de su monstruosidad y lo apabulla, lo va anulando ante sí mismo.

La juventud corroe el espíritu de Gray, en tanto, como lo apunta Lord Henry Wotton, la vejez no es el pecado sino conservar la juventud en la vejez sin la posibilidad de llevar a cabo los actos propios de la juventud. El peso para Dorian es soportar los actos de la juventud con el peso de la vejez a la que teme y la cual le parece monstruosa, pero al mismo tiempo anhelante después de mucho recorrido por la vida:

¡Ah!, en qué monstruoso momento de exaltación y de orgullo había implorado que el retrato llevase el peso de sus días, mientras él conservase el limpio esplendor de su juventud eterna. Toda su catástrofe

provenía de aquello. Mejor hubiera sido para él que cada pecado de su vida hubiese traído consigo su pena segura y rápida. El castigo es una purificación. No «perdónanos nuestros pecados», sino «castíganos por nuestras iniquidades», debería ser la plegaria del hombre a un Dios justo (Wilde, 1969, p. 271).

La belleza es el pecado, es el verdadero monstruo que construye la textualidad. Es la desfiguración de su ser, razón por la cual termina por abominarla:

De pronto sintió asco de su belleza, y arrojando a tierra el espejo, lo desmenuzó en añicos de plata bajo sus talones. Su belleza había sido lo que arruinara su vida; su belleza y la juventud implorada. Si no hubiera sido por ambas cosas, su vida se habría visto libre de toda mancha. Su belleza sólo había sido para él una máscara, y su juventud una irrisión (Wilde, 1969, p. 271).

La conciencia que le significa reconocer por fin su crimen, sus crímenes, le provoca el terror de revelarse como lo que es ante la sociedad y terminar en la cárcel o en el asilo. El alma le devuelve la imagen monstruosa de su ser y ante ello se rebela. La destrucción del retrato es la liberación y expiación de su propio ser, aun cuando con ello se dé muerte. Es «William Wilson», de Edgar Allan Poe ante el espejo, ante sí mismo, ante el doble que resulta perturbador, macabro y perverso.

La muerte del monstruo que establece alteridad es su propia muerte. Él es el otro, que desdice la mismidad de sí, para establecerse finalmente como aquel que es capaz de recorrer la

máscara, de quitar esta y emerger ante los demás. El retrato es él, de allí que al destruirlo se destruye:

Al entrar se encontraron, colgado del muro, un soberbio retrato de su amo, tal como le habían visto por última vez, en todo el esplendor de su juventud y su belleza. Caído en el suelo, había un hombre muerto, vestido de etiqueta, con un cuchillo clavado en el corazón. Era un hombre marchito, arrugado y de rostro repulsivo. Hasta que se fijaron en las sortijas que llevaba no pudieron identificarle (Wilde, 1969, p. 275).

En definitiva, Dorian Gray es el monstruo moral, perverso, que carga la belleza maldita y la eterna juventud, las cuales le traen la condición monstruosa de una no aceptación social, de un rechazo que lo convierte en alteridad plena ante la mirada de los otros.

Asimismo, si bien podemos encontrar monstruos morales, poseedores de una oscuridad interna siniestra, también podemos encontrar el monstruo físico, que se asume desde la condición de la pintura y su carácter grotesco, malévolos, que termina oculto de la mirada reprobadora de la sociedad, lo cual le confiere a Gray una doble monstruosidad, interna y externa, en su condición de «sujeto doble», enmascarado al principio y cínico al final.

Por último, Dorian Gray se manifiesta, en su condición degradada, como el personaje que transita hacia un proceso de monstrificación que lo distancia, lo enajena, lo pervierte, lo separa del colectivo, que termina por construirlo desde tal condición. De alguna manera, su participación también contribuyó, como monstruo

moral, a asumirse en tal rango y quizás, solo quizás, en una última mirada al retrato deleznable, a arrepentirse y expiar su culpa ante la vista horrorizada del monstruo en el lienzo.

## Bibliografía

- Arias Mora, D. (2016). *Héroes melancólicos y la odisea del espacio monstruoso. Metáforas, saberes y cuerpos del biopoder (Costa Rica, 1900-1946)*. San José: Arlekin.
- Booth, W. C. (2005). *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción* (primera edición en español). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Bonete Perales, E. (ed.) (2017). *Raíces antropológicas, implicaciones filosóficas y efectos sociales*. Madrid: Teorema.
- Eribon, D. (2004). La invención de los monstruos. En *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet* (pp. 141-152). Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (2001). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)* (segunda reimpresión). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gil Calvo, E. (2006). Monstruos. En *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos* (pp. 284-363). Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Herra, R. A. (1988). *Lo monstruoso y lo bello*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Kapler, C. (2004). *Monstruos, demonios y maravillas. A fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.
- Martín Alegre, S. (2002). Monstruos al final del milenio. Recuperado de [gent.uab.cat/saramartinalegre/](http://gent.uab.cat/saramartinalegre/)
- Mora, J. A. (2007). *Los monstruos y la alteridad. Hacia una interpretación crítica del mito del monstruo*. Heredia: EUNA.
- Ocampo Ramírez, G. I. (2013). De la monstruosidad a la alteridad en la obra de Diane Arbus. *Trilogía*. 8, pp. 19-28. Recuperado de [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4521463.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4521463.pdf)
- Skal, D. J. (2015). *La enmarañada historia de Drácula*. Madrid: Es Pop Ensayo Ediciones.
- Vargas, J. (2014). *Del monstruo y lo monstruoso. Una pieza de viaje por la novela chilena* (informe final de Licenciatura en Lenguas y Literatura Hispánicas). Universidad de Chile, Santiago.
- Sollers, P. (2013). *Discurso perfecto. Ensayos sobre literatura y arte*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Wilde, O. (1969). *El retrato de Dorian Gray* (séptima edición). México, D. F.: Editorial Diana.

