



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS PROFESIONALES

El arquetipo del amante en el personaje Dorian Gray

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA

LÓPEZ ENRÍQUEZ ALEXEI VLADIMIR

ASESOR DE TESIS: DR. MARIO MURGIA ELIZALDE



MÉXICO, D.F.

2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Esta tesis está dedicada al enorme esfuerzo y apoyo que toda mi familia ha brindado a lo largo de los años.

En términos educativos, agradezco a todos los profesores que conocí dentro de la facultad, de manera especial al Dr. Mario Murgia Elizalde, la Dra. Susana González Aktories, el Dr. Gabriel Linares, la Maestra Charlotte Broad y el Licenciado Alejandro Pacheco, por su apoyo, paciencia y observación.

Me causa gran alegría llegar al término de un ciclo y al inicio de uno nuevo. Sin duda existimos gracias a una voluntad divina que da pie a nuestros actos, así lo percibo y agradezco. Las bases de mi existencia se remontan a la vida de un gran hombre: mi abuelo Humberto. Gracias a su unión con mi abuela Celia, la gran familia de la que formo parte llego a existir. Una vez más agradezco a mi madre, responsable directa, que, con su amor y pasión por la vida, construyera junto a mí el pilar que le da sentido a mi existir; a mi padre, que, con su crítica sana, me dirige a la mejora constante; a mi hermana, cuyo ejemplo literario detesto y amo y cuyo apoyo sólo ella sabe dar; a mi sobrino Miguel, que con su alegría infantil e inocencia, me dio un motivo más para seguir. A mi tía Mercedes, mi segunda madre, y mi tío Raúl por su guía interesada en mi bienestar, han marcado mi vida. A Alma Rosa, Ana María y María Isabel por su enorme cariño. Al ingeniero Eduardo y al geógrafo Jorge (ambos Enríquez) por mostrarme que la literatura siempre está ligada a todas las áreas que involucran al ser humano. A todos mis primos y amigos en especial a: Martha, “Chino” y Álvaro; Jorge y Pablo. A todos mis amigos, compañeros de trabajo y alumnos que conocen este proyecto y que de alguna manera lo han enriquecido: A Gabriela Ruiz, Norma Ivette Montoya Arriola y *Dark tinker bell o Moon* (sé que les dará mucho gusto).

Y, finalmente a ti, *Sputnik*, quién titilas a la distancia, en un otrora mundo que no es de los dos en este momento. Los eclipses son más frecuentes en él. Quizá ya no miramos la misma luna.

ÍNDICE.

Introducción.....	6
La Psicología de las profundidades y la poética wildeana.....	12
Capítulo 1: Tabula rasa.....	20
La construcción del efecto de sentido en el personaje Dorian Gray en la primera etapa.....	24
Las referencias intertextuales que refuerzan la caracterización del personaje.....	29
El equivalente psicológico del personaje en la primera etapa.....	33
Capítulo 2: La reflexión del estanque.....	38
La construcción del efecto de sentido en el personaje principal en la primera etapa de aprendizaje: la influencia de Basil.....	41
Las referencias intertextuales que refuerzan la caracterización del personaje.....	46
El equivalente psicológico del personaje bajo la Influencia de Hallward.....	52
Capítulo 3: El divagar de una clase.....	59
La construcción del efecto de sentido en el personaje. Dorian Gray en la segunda etapa.....	63
Las referencias intertextuales que refuerzan la caracterización del personaje.....	68
El equivalente psicológico del personaje en la segunda etapa.....	72
Conclusiones.....	79
Bibliografía.....	84

INTRODUCCIÓN

*There is no mood or passion that
Art cannot give us (...).*
Oscar Wilde, *The Critic as Artist*

Tan polémica como la vida de su autor, el escritor anglo-irlandés Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* permanece aún en el gusto del lector contemporáneo debido a la actualidad de la temática contenida en sus páginas. Si bien parece que la historia refleja la lucha entre el bien y el mal que se gesta en la mente del personaje principal, Dorian Gray, su complejidad es mucho mayor: en la novela se expone toda una filosofía de la vida y una postura hacia la literatura muy específicas, que se expresan a través del hedonismo¹ y del esteticismo.² En este sentido, el personaje principal de la obra le da forma, a su vez, al ideal victoriano de hombre de la clase alta, personificado por Wilde a través de la figura del *dandy*,³ misma que el autor anglo-irlandés adopta y que lo distingue como figura pública y literaria. Así, a pesar de que la narración se encuentra

¹Hedonismo es toda doctrina según la cual el único bien es el placer y el mal supremo el dolor. El hedonismo, adoptado principalmente por los cirenaicos, pero desarrollado también entre los epicúreos, no equivale sin embargo, a la busca del placer sensible sino primordialmente a la evitación del dolor y de las perturbaciones del ánimo, lo cual exige a veces inclusive una actitud ascética, una negación de todo lo sensible que pueda ser causa o motivo de ulteriores trastornos. El hedonismo se ha manifestado en muy diversas corrientes morales y ha sido adoptado por casi todas las direcciones del materialismo francés del siglo XVIII, así como gran parte del materialismo inglés (Ferrater, 1941: 233-4).

²The doctrine that art exists for its own sake, or for the sake of beauty, in utter difference to moral or political considerations, and in entire freedom from didactic to moral or educational purposes (Habib, 2005: 491).

³El *dandy* es un personaje que surge en el Romanticismo a modo de rebelión en contra de la burguesía. Este periodo estuvo nutrido de *dandys* como George Bryan Brummel y Lord George Gordon Byron, quienes imprimían en su estrafalaria manera de vestir su desacuerdo con la sociedad a la que pertenecían. Pero no es sino hasta finales del siglo XIX, el *dandy* se convierte ya en un mito entra en la literatura, que surge el *dandy* simbolista el cual comparte con el *flâneur* algunas características, y presenta indicios de lo que posteriormente se conocería como modernismo. Este se manifiesta también como un decadente, y entre sus máximos exponentes figuran Oscar Wilde y Charles Baudelaire, quienes se entregan por completo al esteticismo (...) El *dandy*, para Baudelaire, debe contar en gran medida con tiempo y dinero, pues sin ellos la fantasía en la cual se desenvuelve este personaje, no podría traducirse en acciones. A pesar de que el dinero es indispensable para el *dandy*, éste no aspira al dinero como algo esencial. El poder económico es simplemente un medio para satisfacer todos sus deseos de placeres (Lutteroth, 2009: 8-10).

enmarcada en un contexto histórico-social determinado (y que sobresale por su peculiaridad e identidad tan marcada), el interés de su temática le brinda una actualidad y una frescura características. De esta manera, *The Picture...* se erige como uno de los clásicos de la literatura inglesa, cuyo entendimiento se expande gracias a la perspectiva que se encuentra en la única novela de Wilde; el halo de fantasía y tragedia que se crea dentro esta obra alrededor de toda una cultura y un tiempo no distorsiona nuestro entendimiento de los mismos, simplemente los enriquece.

Esta novela corta encuentra su origen en la petición del editor de la revista *Lippincott* a Wilde de proporcionarle material para publicarlo en dicho medio y la aceptación de éste para trabajar en un proyecto así. Originalmente, la novela cuenta con trece capítulos, a los que finalmente se les agregarían otros siete (de los cuales cinco serían nuevos y dos son el resultado de la división del capítulo final de la primera versión). Además, un personaje nuevo se agrega en la trama original: James Vane, el hermano de Sibyl Vane. De manera similar se incluye un prefacio, en el cual Wilde expresa pensamientos que constituyen la parte central de su postura literaria en defensa de su novela:

...The artist is the creator of beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art's aim. The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things. The highest, as well as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography. Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault. Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated. For these, there is hope. They are the elect to whom beautiful things mean only Beauty. There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all. The nineteenth century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass. The moral life of a man forms part of the subject matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved. No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style. No artist is ever morbid. The artist can express everything. Thought and language are to the artist instruments of an art. Vice and virtue are to the artist materials for an art. From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician. From the point of view of feeling, the actor's craft is the type. All art is at once surface and symbol (...) It is the spectator, and not life, that art really

mirrors. Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital (...) All art is quite useless... (Wilde, 2007: 3)

Como puede apreciarse, los argumentos más destacables de la postura wildeana en términos de su carácter controversial, en relación con la naturaleza ortodoxa de la época, son: su definición del artista, del arte, del crítico; el deslinde que realiza del arte en términos de su sujeción a la ética y la moral; la sujeción del arte a la belleza. En este sentido Wilde le da prominencia a la literatura sobre las demás artes y busca su independencia de cualquier sujeción. En, *The Critic as Artist*, se menciona también la naturaleza multidimensional de la palabra: "...Words have not merely music as sweet as that of viol and lute, colour as rich and vivid as any that makes lovely for us the canvas of the Venetian or the Spaniard, and plastic form no less sure and certain than that which reveals itself in marble or in bronze..." (Wilde, 2002: 330). Este estatus que Wilde establece para la palabra y, por lo tanto para la literatura, acerca su poética a una base crítica impresionista: la palabra recrea la realidad en todas sus dimensiones y reúne en ella las posibilidades de las demás expresiones artísticas. Esta capacidad de evocación de las impresiones del sujeto será de particular importancia para esta tesis, debido a la vinculación teórica que realizaré. Como elementos adicionales en la poética del autor se mencionan, también en el prefacio, la utilización del vicio y la virtud como materiales del artista para el arte; la utilización del *oficio*⁴ del músico como el tipo de todas las

⁴ De acuerdo con el *Collins Spanish Dictionary* la palabra "craft" puede traducirse de diferentes maneras: oficio, habilidad, artesanía, destreza; astucia, maña. Préstese atención al interés desarrollado en la época victoriana en la recuperación de los oficios que la nueva era industrial estaba consumiendo y, por lo tanto, a la manera de producir objetos (incluidos los objetos artísticos) que contrasta la producción en masa con la producción personalizada. La diferenciación arte-artesanía, se refiere a grosso modo a una faceta de la creatividad en la que el artesanía –al igual que el arte “culturaniza al grupo humano en el que está inserto.” La diferencia radica en la sujeción de la primera a las normas de producción establecidas (enriquecidas por la experiencia del artesano) y en la re-estructuración o cambio realizado por el artista: “Así existen los artistas clásicos y los inesperados. Los primeros (incluidos los artesanos) serán creativos bajo las técnicas establecidas, los segundos experimentarán con nuevos materiales o procedimientos

artes, desde el punto de vista de la forma; la utilización del oficio del actor como el tipo, desde el punto de vista del sentimiento. Considero que de esta manera Wilde se acerca a la subjetividad que está implícita en el desarrollo de ambas “artesanías” (el músico imprime mucho de su personalidad en su interpretación, al igual que el actor); Wilde esboza una poética fundamentada en las impresiones y apunta a la naturaleza de la relación autor-obra-lector: la obra de arte, al ser bella, insinúa significados, pero no los contiene. A esto se refiere con la artesanía del músico como el modelo; y, del mismo modo, se refiere a la artesanía del actor de caracterizar, *personificar* a un ser proveniente de un mundo diegético, dado por medio de la comunicación del actor con los sentimientos latentes en su psique (las impresiones que existen dentro del inconsciente). Finalmente, reserva un espacio para el argumento que sustenta que el arte realmente refleja al espectador y no a la vida.

Al realizar estos argumentos, Wilde anticipa la relación que se establece de manera posterior entre su vida y su novela. La inclusión de dicho prefacio respondió al vendaval de crítica que se levantó sobre la novela y se anticipa como respuesta a los argumentos utilizados en contra de Wilde en su caída pública. El problema es la acusación de sodomía por parte del padre de Lord Alfred Douglas –quien deja una nota con la palabra “sodomite” [es decir, con una “m” de más] en el club Albermarle– lo que en realidad sólo era una acusación informal, pero la impulsividad de Wilde (instigada por su joven amante y los conflictos con su padre) lo lleva a buscar una solución jurídica ante tal dicho, lo que ocasiona su propia tragedia (Fido, 1988: 194). En

distintos para la realización de la obra. El artista está inmerso en una “*tradición que nos dice es la suma de reglas, costumbres e innovaciones acumuladas durante la vida del hombre y transmitidas de generación en generación.*” [1] La tradición es renovada día a día en el quehacer del artesano y el artista participa en ésta al romper y generar nuevas reglas y criterios estéticos. (Sandoval: 2005).

el juicio, que Wilde pierde, la novela se utiliza como evidencia para apuntar hacia el hecho de que ésta refleja la conducta licenciosa del escritor. Así, tanto el autor como la novela se percibieron como agentes corruptores de la sociedad y la juventud.

Desde mi punto de vista, el sometimiento de una figura pública a un enjuiciamiento tal (y su consecuente “crucifixión” social) constituyen un acto de *ejemplificación* cultural que encuentra en Wilde un chivo expiatorio que permite al aparato legal de su país mostrar a su sociedad lo que le sucede a aquellos que se apartan de la norma: caen en desgracia de manera estrepitosa. Sin embargo, al ser la sociedad de la época victoriana una sociedad en clara decadencia, es evidente que el desconcierto causado por las prácticas homoeróticas de uno de sus consentidos no era precisamente el problema puesto que estas prácticas no eran actos poco comunes entre los hombres de esta sociedad. Esto queda claro al echar un vistazo al desarrollo de leyes en contra de la sodomía y a los hábitos de esta sociedad:

Sodomy had been a criminal offence since the early sixteenth century. Until 1861 it was punishable by death (...) fresh codification of ‘unnatural offences’ from 1861 still prescribed harsh punishment for sodomy and for ‘indecent assault’ by one man on another. And in 1885 Henry Labouchere’s addition to the Criminal Law Amendment Act punished acts of ‘gross indecency’ between men whether in public or private’. Despite this victimization, the culture of homosexuality in London in the nineteenth century had many parallels with patterns of commercial sex between men and women. Despite the risks, young male prostitutes solicited in the West End streets, urged on by the prospects of good earnings (...) There were numerous brothels and accommodation houses for men (...) Mock weddings –and real consummations – took place mainly on Sundays, though the upstairs rooms were in action all week long. A butcher was known as ‘The Duchess of Devonshire’, a coal merchant as ‘Kitty Cambric’, and the clientele was made up of a complete cross-section of London life from West End aristocrats to East End coal-heavers (White, 2007: 319-20)

El problema parece ser la práctica abierta y clara de una conducta así, más aún en una sociedad que vive de las apariencias y de la sujeción a un discurso “ortodoxo”, “oficial”,

“ideal”. Al ser publicada *The Picture of Dorian Gray*, la narrativa maestra⁵ que sustenta el ideal del hombre victoriano y su sociedad comienza a ser objeto de cuestionamiento: metafóricamente hablando, el hombre victoriano tiene la oportunidad de observarse en el espejo y, como Dorian Gray, descubre que *externamente* puede vivir en pomposidad, refinamiento, lujo (lo que puede asociarse con “lo bueno”, debido a la concepción clásica que ata ambos conceptos en uno solo: belleza-bondad) aunque, internamente, veladamente, la verdad oculta le espera: la doble moral de una época no se puede ocultar. La conducta licenciosa de Wilde no constituye una rareza, más bien una práctica común dentro de una sociedad en decadencia.

En este momento retomo las ideas wildeanas mencionadas con anterioridad y pretendo discutir las con la perspectiva que se detalla en uno de los ensayos críticos más importantes de Wilde: *The Critic as Artist*. De acuerdo con el autor en cuestión, la vida y el Arte son las dos artes más altas y: “...the most perfect art (la literatura) is that which most fully mirrors man in all his infinite variety...” (Wilde, 2002: 329). Así, el arte está relacionado directamente con la comprensión del hombre, de uno mismo y de los demás; es decir, de aquello que nos hace similares como especie y que trasciende nuestras diferencias en tanto que individuos: “...To know anything about oneself one must know all about others. There must be no mood with which one cannot sympathise, no dead mode of life that one cannot make alive...” (338). Wilde también introduce su propio concepto de *crítico*: “the critic is he who exhibits to us a work of art in a form different from that of the work itself, and the employment of a new material is a critical as well

⁵Jean-François Lyotard describe las narrativas maestras como aquellas historias culturales amplias que son capitales para el auto-entendimiento de una sociedad. La traducción del término es mía (Gagnier, 2009:19).

as a creative element...” (335). Así vincula este concepto al de *contemplación*⁶ y lo diferencia del espíritu creativo.⁷ En este sentido, Wilde define la crítica como una posición artística que requiere autoconocimiento, elección y libertad.

La interpretación de la poética de Wilde me motiva a analizar los diferentes discursos ideológicos que convergen en la novela y que son encarnados por los tres personajes más sobresalientes: Dorian Gray, Lord Henry y Basil Hallward. Para esto me apoyo en la teoría psicoanalítica de Carl Gustav Jung, específicamente en los desarrollos posteriores de sus seguidores: los cuatro arquetipos que conforman lo que ellos denominan “la psique de un hombre maduro”; dicha teoría sostiene que la salud mental de un hombre y, consecuentemente, la de su época, depende de la existencia de un diálogo equilibrado entre estas cuatro fuerzas. Esta perspectiva se discute en el libro *King, Warrior, Magician, Lover: Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine*, co-escrito por Robert Moore y Douglas Gillette, el primero psicoanalista y el segundo mitógrafo. Estos discursos están asociados a las correspondencias jungianas para así detallar un boceto psicológico sencillo tanto del autor como del hombre de su tiempo.

La psicología de las profundidades y la poética wildeana

Antes de comenzar el análisis que propongo, realizaré un breve recuento de los sistemas teóricos que dan pie al aparato crítico que utilizaré en este trabajo y explicitaré algunos

⁶Filosofía oriental que se sustenta en la observación. En este sentido, Wilde es influido por una ola de interés en lo oriental; su visión particular de lo que significa la contemplación es *to do nothing at all*. Esta noción de observación se traduce en una postura estética en *The Picture of Dorian Gray*. De acuerdo con Lutteroth esta visión se asemeja a la figura del flâneur, un “coleccionador de momentos” (Lutteroth, 2009: 18-26).

⁷ “Each new school as it appears cries out against criticism, but it is to the critical faculty in man that it owes its origin. The mere creative instinct does not innovate, but reproduces” (Wilde, 2002: 331).

puntos de convergencia de éste con la poética de Wilde. Cuando a inicios del siglo veinte Sigmund Freud inició el desarrollo de sus propuestas teóricas sobre el inconsciente, se gestó una revolución cultural y científica en la cual se comenzó a prestar atención a una serie de motivaciones conductuales que, hasta ese momento, eran consideradas una unidad (el ser, el individuo, la psique), lo que constituyó un rompimiento en el pensamiento occidental hasta entonces imperante:

...The positing of an unconscious as the ultimate source and explanation of human thought and behavior represented a radical disruption of the main streams of Western thought which, since Aristotle, had held that man was essentially a rational being, capable of making free choices in the spheres of intellection and morality. To say that the unconscious governs our behavior is to problematize all of the notions on which philosophy, theology, and even literary criticism have conventionally rested: the ideal of self-knowledge, the ability to know others, the capacity to make moral judgments, the belief that we can act according to reason, that we can overcome our passions and instincts, the ideas of moral and political agency, intentionally, and the notion –held for centuries– that literary creation can be a rational process (Habib, 2005:571).

En esencia, los conceptos más representativos desarrollados por Freud son los siguientes: la relación de la represión y el inconsciente; la importancia de la sexualidad infantil; el complejo de Edipo; la teoría de la interpretación de los sueños y la teoría de los instintos. Entre 1911 y 1913 dos movimientos encabezados por discípulos de Freud, Alfred Adler y Carl Gustav Jung respectivamente, comenzaron su marcha independiente. En este trabajo de investigación utilizaré las teorías del segundo, de manera concreta, la teoría del inconsciente colectivo y la teoría de los arquetipos. De acuerdo con Jung, “at first the concept of the unconscious was limited to denoting the state of repressed or forgotten contents” y por lo tanto “for Freud accordingly, the unconscious is of an exclusively personal nature” (Jung, 3).⁸ En otras palabras, el concepto desarrollado por Freud se amplía gracias a la visión de su antiguo discípulo: Jung salta de lo reprimido en

⁸ “In his later Works Freud differentiated the basic view mentioned here. He called the instinctual psyche the “id,” and his “super-ego” denotes the collective consciousness, of which the individual is partly conscious and partly unconscious (because it is repressed)” (Jung, 1990: 3).

la psique a la dimensión “universal” de ésta. En otras palabras, la importancia de este enfoque radica en la descentralización de una explicación de la neurosis basada en la sexualidad (Freud) hacia la atención que se le presta a fuerzas conductuales que están presentes en todo hombre y que le dan forma a sus actos: “...Jung argued that at least much of unconscious life is directed by patterns, or *archetypes*, that are common to the species. One common cause of neurotic behavior, according to Jung, is the activation of an archetypal pattern –a typical handling of a life situation– without the person’s awareness...” (Solomon y Higgins, 1996: 256).

En su reconceptualización del inconsciente, Jung acepta que éste se encuentra permeado por la experiencia personal y a esta parte la denomina el *inconsciente personal*. Sin embargo, y según insiste:

...this personal unconscious rests upon a deeper layer, which does not derive from personal experience and is not a personal acquisition but is inborn. This deeper layer I call the *collective unconscious*. I have chosen the term “collective” because this part of the unconscious is not individual but universal; in contrast to the personal psyche, it has contents and modes of behavior that are more or less the same everywhere and in all individuals... (Jung, 1990: 3-4)

Igualmente, Jung hace la siguiente distinción entre los contenidos del inconsciente personal y el inconsciente colectivo: “...While the personal unconscious consists for the most part of *complexes*,⁹ the content of the collective unconscious is made up essentially of archetypes...” (Jung, 1990: 42). Así, partiendo de las observaciones freudianas que señalan la dualidad del ser (consciente/inconsciente), Jung apunta hacia los arquetipos, aquellos patrones conductuales que son la respuesta de la psique a ciertos contextos o situaciones a las que se expone al individuo. En este punto subrayo la convergencia ideológica que existe entre las propuestas de Jung y la concepción de literatura de Oscar

⁹“Contents which have at one time been conscious but which have disappeared from consciousness through having been forgotten or repressed” (Jung, 1990: 42).

Wilde, expresada en la voz del personaje Gilbert en *The Critic as Artist* al hablar del efecto causado en la psique (nombrada por Wilde como “alma”) por la música (recuérdese la importancia de ésta, establecida en el prefacio):

After playing Chopin, I feel as if I had been weeping over sins that I had never committed, and mourning over tragedies that were not my own. Music always seems to me to produce that effect. It creates for one a past of which one has been ignorant, and fills one with a sense of sorrows that have been hidden from one's tears, I can fancy a man who had led a perfectly commonplace life, hearing by chance some curious piece of music, and suddenly discovering that his soul, without his being conscious of it, has passed through terrible experiences, and known fearful joys, or wild romantic loves, or great renunciations (Wilde, 2002: 327).

En este sentido, Wilde apunta a la característica principal de la música: su capacidad de evocar. Ésta es una característica que yuxtapone como inherente a la palabra (en el *The Critic...*) y, que resalta como el modelo para la forma literaria en el prefacio. La convergencia se encuentra en esta característica de la palabra de evocar impresiones que se encuentran en la psique del individuo y que parecen insinuar el concepto jungiano de arquetipo. Asimismo, habiendo categorizado a la crítica literaria como “creación dentro de la creación” el autor de *The Picture...* revela la naturaleza de su concepción literaria:

...That is what the highest criticism really is, the record of one's own soul. It is more fascinating than history, as it is concerned simply with oneself. It is more delightful than philosophy, as its subject is concrete and not abstract, real and not vague. It is the only civilised form of autobiography, as it deals not with the events, but with the thoughts of one's life; not with life's physical accidents of deed or circumstance, but with the spiritual moods and imaginative passions of the mind... (Wilde, 2002: 333).

Pareciera que, entonces, el objetivo que Wilde traza para la crítica es “plasmarse” el recorrido del crítico por sus propios pensamientos, sus propias pasiones: las fuerzas conductuales detalladas por Jung; la práctica de la contemplación y el alejamiento de “the man of action,” ambos conceptos discutidos en *The Critic as Artist*.

Otro punto de convergencia, subrayado por ambos escritores, es el estado desgastado del símbolo (en términos de Jung) y el estado similar en que la facultad crítica se encuentra en relación con la creación literaria. En este sentido, el autor de *The*

Picture... apunta hacia una crisis que, de acuerdo con su perspectiva, ocurre en su tiempo: "... If creation is to last at all, it can only do so on the condition of becoming far more critical than it is at present. The old roads and dusty highways have been traversed too often. Their charms have been worn away by plodding feet, and they have lost that element of novelty or surprise which is so essential for romance..." (Wilde, 2002: 342). El escritor percibe un desgaste en las maneras literarias de su tiempo y un adormecimiento de la facultad crítica; el uso constante de los mismos recursos termina oscureciendo la característica de evocar de la lengua. Por su parte, Jung apunta a una crisis del símbolo, al referirse a los efectos del protestantismo en la religión católica: "...We all know how, in large things as in small, in general as well as in particular, piece after piece collapsed , and how the alarming poverty of symbols that is now the condition of our life came about (...) The gods of Greece and Rome perished from the same disease as did our Christian symbols: people discovered then, as today, that they had no thoughts whatever on the subject..." (Jung, 1990: 13-14). En este sentido, ambos autores señalan una crisis, que si bien es de elementos diferentes (el símbolo, la facultad crítica en la creación literaria), no dejan de estar relacionados; el símbolo es uno de los elementos más importantes de la literatura. Ambos conceptos pertenecen al sistema lenguaje y una de las características más importantes de éste (que ambos conceptos explotan de manera implícita o explícita, intencional o no intencional) es su naturaleza analógica. Por lo tanto el estudio de los tres conceptos (símbolo, literatura, lenguaje) así como su interpretación (por parte del receptor-audiencia) se apoya en la facultad crítica, es decir ésta es absolutamente necesaria para terminar el proceso de interpretar un mensaje: la lectura y la escritura implican un proceso de decodificación. De hecho,

ambas crisis pueden ser relacionadas al concepto de la crítica formalista de “automatización” y su consecuente opuesto, la “desautomatización”.

De acuerdo con la postura que seleccioné para desarrollar este trabajo, la crisis detallada por Jung (que además encuentra su eco en la sociedad actual y su origen en la sociedad degenerada por la revolución industrial y que yo relaciono directamente al concepto wildeano de “man of action”), halla sus bases en la imagen de la masculinidad y su estado actual de decadencia. Esto es, tiene que ver con la demolición de la identidad del hombre y sus sistemas de maduración (ritos iniciáticos presentes en la mayoría de las culturas). Por lo tanto, al no existir ritos iniciáticos o al permitirse la corrupción de éstos, ocurre la consecuente fijación cultural del hombre inmaduro en la sociedad y el lógico deterioro de la colectividad. El motivo por el cual esta inmadurez se gesta y se sostiene, ocurre (de acuerdo con estos estudiosos del tema) debido a la falta de comunicación con cuatro fuerzas primigenias que moldean el pensamiento, los arquetipos del rey, el guerrero, el mago y el amante:

...Each of the archetypal energy potentials in the male psyche –in both its immature and its mature forms– has a triune, or three part, structure. At the top of the triangle is the archetype at its fullness. At the bottom of the triangle the archetype is experienced in what we call a bipolar dysfunctional, or shadow, form... (Moore and Gillette, 1991: 14).

Así, nos encontramos con esquemas conductuales presentes en una sociedad institucionalizada que dan orden y cuerpo a un conjunto de individuos unidos por un mismo interés: la supervivencia. La relación de estos esquemas es dinámica y cada arquetipo ejerce una influencia sobre el otro, debido a que los cuatro se encuentran presentes en la psique de un hombre (que en su momento se gestó a partir de otros cuatro, correspondientes a la psique de un niño). En realidad, podríamos imaginarnos la mente del mismo como el consejo (de manera metafórica), la interacción consciente

entre estas cuatro fuerzas idealmente en constante diálogo. De acuerdo con los mismos autores, los cuatro arquetipos que le dan forma a la psique humana en la niñez son:

Polo Activo	Arquetipo en plenitud	Polo Pasivo
<p><i>El tirano de la trona</i></p> <p>Asunción de ser el centro del universo; creencia de que los demás sólo existen para satisfacer sus necesidades.</p>	<p><i>El niño divino</i></p> <p>La fuerza más primordial, fresca y novedad, paz y orden.</p>	<p><i>El príncipe débil</i></p> <p>Incapacidad de defenderse, manipulación pasiva.</p>
<p><i>El fanfarrón</i></p> <p>Sentido inflado de su propia importancia y habilidades.</p>	<p><i>El héroe</i></p> <p>Iniciativa para actuar, emprender.</p>	<p><i>El cobarde</i></p> <p>Incapacidad para erigirse con sus propios medios.</p>
<p><i>El tramposo sabelotodo</i></p> <p>Abuso de otros, pretensión.</p>	<p><i>El niño precoz</i></p> <p>Ímpetu por saber, origen de la curiosidad</p>	<p><i>El limitado</i></p> <p>Lento aprendizaje, ineptitud.</p>
<p><i>El niño de mamá</i></p> <p>Sujeción a la madre, inflado inconscientemente.</p>	<p><i>El niño edípico</i></p> <p>Apreciación de la unión con el todo.</p>	<p><i>El soñador</i></p> <p>Aislamiento de las relaciones humanas, relación con las cosas intangibles, la imaginación.</p>

Tabla 1. Las fuerzas arquetípicas que conforman la psique de un hombre en la niñez.

Las fuerzas arquetípicas enumeradas y descritas en la tabla anterior pre configuran a las fuerzas arquetípicas de la adultez, que preservan la triada de elementos que los conforman (polo activo, arquetipo en plenitud y polo pasivo):

Polo Activo	Arquetipo en plenitud	Polo Pasivo
<i>El tirano</i>	<i>El Rey</i>	<i>El débil</i>
Tiranía, abuso, carencia de control.	Orden, fertilidad y abundancia.	Debilidad, carencia de poder, maleabilidad.
<i>El sádico</i>	<i>El Guerrero</i>	<i>El masoquista</i>
Frialdad, destrucción por placer	Distanciamiento sano, lealtad y creatividad mediante la destru- cción de lo negativo.	Incapacidad para defender o actuar, uso de la manipula- ción, maleabilidad.
<i>El manipulador indiferente</i>	<i>El Mago</i>	<i>El inocente</i>
Manipulación, miedo, desinflamiento de otros.	Confianza en la habili- dad propia y la de los demás, valorar la justamente.	Miedo, incapacidad para reconocer el va- lor propio y el de los demás.
<i>El amante adicto</i>	<i>El Amante</i>	<i>El amante impotente</i>
Adicción, egoísmo, búsqueda de la satisfacción propia únicamente.	Entendimiento de la unidad de las cosas, amor hacia los otros, amor hacia uno mismo.	Impotencia para amar, no percibir la cone- xión con la unidad.

Tabla 2. Fuerzas arquetípicas que conforman la psique de un hombre en la adultez

Capítulo 1

TABULA RASA

El desarrollo de la literatura es un proceso gradual que anticipa el establecimiento de una cultura como la conocemos en nuestros días. Este desarrollo implica también la generación de una identidad común para un cierto grupo de individuos que comparten un origen. Como lo expresaría E. Sapir en su libro *El Lenguaje*: “...Las personas que hablan una lengua pertenecen a determinada raza, (o a diversas razas), es decir, a un grupo que difiere de otros por ciertas características físicas. Además, las distintas lenguas no se dan independientemente de la cultura, esto es, del conjunto de costumbres y creencias que constituye una herencia social y que determina la contextura de nuestra vida...” (Sapir, 235). En otras palabras, por medio del lenguaje y la literatura el hombre transmite culturalmente sus creencias, sus miedos, sus formas de enfrentar al mundo, en esencia, lo que se conoce como el imaginario de una cultura. La función de ambas herramientas de comunicación radica en transmitir el saber empírico-teórico de una cultura.

La necesidad del hombre de comunicar y registrar sus actos data de épocas remotas: cuando el ser humano comenzó a vivir en grandes comunidades, a erigir ciudades, a crear normas de conducta que rigieran su convivencia en sociedad. Este impulso lo condujo a desarrollar el lenguaje oral, inventar el alfabeto y, gradualmente, el lenguaje escrito. Desde las imágenes de las pinturas rupestres de los tiempos prehistóricos, a los registros minoicos de inventarios y hasta las épicas transmitidas de manera oral, el deseo de grabar el devenir de sus actos se vuelve una característica humana fundamental en la vida social. El siguiente paso es expresar su pensamiento y

sus emociones, así como sus puntos de vista. A partir de este momento – en el que empieza a reflexionar sobre su propia existencia– el hombre insertado en una cultura y que desarrolla el poder de su razonamiento se ha interesado de manera particular en conocer su propia naturaleza, su origen y su destino. Las explicaciones que ha encontrado a estas interrogantes generalmente tienden a centrarse en la perspectiva racional, metafísica, religiosa, o científica. Como individuos, la búsqueda se emprende de manera recurrente, una vez que el sujeto ha alcanzado cierto grado de conciencia de sí mismo y del entorno en el que se encuentra insertado. Así, de manera paralela al desarrollo de una cultura, el hombre emprende una búsqueda personal que parte de un estado de inconsciencia y aprendizaje hasta llegar a una condición en la que toma decisiones e, idealmente, se es consciente de los actos que se realizan:

'Hay épocas en las que', escribe Kenneth Clark en su *Civilización*, 'el hombre toma conciencia de algo que ocurre dentro de sí –cuerpo y alma–, algo ajeno a la lucha cotidiana por sobrevivir y a la lucha nocturna, noche a noche, contra el pavor. Y encuentra la necesidad de desarrollar las cualidades del pensamiento y la sensibilidad de modo que mediante ellas se pueda acercar cuanto le sea posible a un ideal perfecto: la razón, la justicia, la belleza física, todas en equilibrio. El hombre ha podido satisfacer esta necesidad de varios modos: a través del mito, la danza y la música, los sistemas filosóficos y a través del orden que logra imponer sobre el mundo tangible' (Cahil, 50-1).

A diferencia de un gran número de especies de animales e insectos, los recién nacidos de la nuestra vienen a este mundo absolutamente carentes de herramientas conductuales que les posibilitan para desenvolverse de manera inmediata en su entorno: “...El bebé humano, abandonado a su fuerza e instinto, no tiene ninguna posibilidad de superar las dos primeras horas de vida, ni siquiera una entre un millón. El bebé recién nacido es total y absolutamente dependiente...” (Bucay, 26). Sin embargo, también es cierto que gracias a investigaciones recientes se reconoce la existencia de “un caudal de información que nace con nosotros y que agrega un saber 'heredado' que nos dice lo que

nunca aprendimos” (Bucay, 29). Así, de acuerdo con el paradigma constructivista: “...existe la convicción de que los seres humanos son producto de su capacidad para adquirir conocimientos y para reflexionar sobre sí mismos, lo que les ha permitido anticipar, explicar y controlar propositivamente la naturaleza, y construir la cultura. Destaca la convicción de que el conocimiento se construye activamente por sujetos cognoscentes, no se recibe pasivamente del ambiente”... (Díaz y Hernández, 22). Es decir, los seres humanos deben *aprender* estrategias y conductas que les dan la posibilidad de sobrevivir en este ambiente social, primordialmente de manera *imitativa* –adquirir conocimientos– (cuando el individuo aun no puede comunicarse de manera oral) y basando su aprendizaje en el ensayo y el error; en una segunda etapa (cuando ya existe la posibilidad del intercambio oral) el individuo recibe asistencia proveniente de seres con mayor experiencia, lo que implica una evaluación abstracta de las situaciones en las que intervendrá o no. Posteriormente, (y de manera ideal) se alcanza un grado de madurez tal que permite establecer un criterio propio, en el que entran en juego los diferentes factores que forman parte del entramado de relaciones establecido en toda cultura. A este entramado se le deben agregar dos factores: las tendencias psicológicas propias de cada individuo y el conjunto de experiencias que forman parte ya de él y le sirven de punto de partida en sus decisiones. En “*The Picture...*” ambos factores se abordan en la novela: por un lado, se esboza una historia familiar, si bien breve, del personaje principal. Es decir, se permite al lector conocer la historia que le da origen como individuo y también se le permite acceder a ciertos hechos que determinan su identidad en la niñez. Por otro lado, la novela se concentra en las relaciones afectivas que Dorian emprende con dos hombres que marcaran su destino: sus dos mejores

amigos. Utilizo el paradigma psicológico antes mencionado para analizar el desarrollo de Dorian Gray, echando mano de la naturaleza propia de todo personaje literario.

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva* "...los actores en un relato son humanos, o por lo menos 'humanizables', considerando que el relato es una proyección de un mundo de acción específicamente humana (59)...". Es decir, todo personaje comparte características con los seres humanos que existen en nuestro entorno, debido a que el escritor moldea a los personajes que crea basándose en conductas existentes en la realidad. Sin embargo, Pimentel también advierte: "...se observa siempre la tendencia a analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano, olvidándose que, en última instancia, un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por estrategias discursivas y narrativas..." (59). De esta manera, cualquier análisis de un personaje siempre se refiere a las estructuras que componen y que le dan forma al concepto citado. Es decir, el conjunto de estrategias que utiliza el autor solamente emula las características humanas de un ser, pero no lo constituyen como tal. Por lo tanto, solamente se cuenta con palabras y lo que se puede desprender de ellas, mas no con un ser humano real.

En este capítulo analizo la construcción del personaje Dorian Gray en la primera etapa de desarrollo-aprendizaje mencionada con anterioridad. Para ello recurro al análisis de los elementos textuales con los que se construye esta etapa, la cual no cuenta con un espacio propio en la narración. Es decir, en términos cronológicos, la historia comienza prácticamente cuando Lord Henry Wotton entra en contacto con Dorian Gray (y éste último ya ha recibido la influencia de Basil Hallward). La información que el lector obtiene proviene del proceso indagatorio emprendido por el Lord. En este

sentido, el relato podría catalogarse como uno *in medias res*, al menos en términos de la biografía del personaje. Una vez destacados estos puntos, procedo a asociarlos a los dos mitos que considero generadores de sentido en la historia, porque los considero ejes temáticos. Asimismo, subrayo la importancia de estas asociaciones intertextuales que tienen cabida en esta sección de la historia puesto que caracterizan al personaje (enriquecen su descripción) y definen el destino trágico del mismo. Finalmente, asocio este análisis a los arquetipos correspondientes a la etapa en cuestión. De la misma manera, propongo que en la única novela de Oscar Wilde se realiza un experimento literario-psicológico muy peculiar: tal pareciera que debido al gran interés desarrollado por el irlandés hacia la literatura clásica y sus formas más representativas (más específicamente el diálogo) el escritor decidiera “novelizar” una de sus ideas. Es decir, en lugar de tomar dos o más personajes para llevar a cabo un diálogo y exponer sus ideas (permitiendo que la audiencia, *el lector*, analizara esos puntos de vista de manera abstracta), agrega un tercer elemento, que es el realizador de estos puntos de vista y lo deja a su suerte, despojándolo incluso de su propia voluntad. Lo convierte, de manera literal y metafórica en una “tabula rasa”, en una hoja en blanco, sobre la que escribiría la voluntad hedonista de Lord Henry Wotton.

La construcción del efecto de sentido en el personaje Dorian Gray en la primera etapa

Debido a la naturaleza del texto y su tempo narrativo, así como del punto inicial de la narración y el énfasis que se hace de su parte medular (el encuentro con Lord Henry) *The Picture...* contiene poca información acerca de la etapa en cuestión. La construcción

del efecto de sentido del personaje en la etapa psicológica que analizo se construye a partir de tres elementos: la analepsis, estrategia narrativa empleada por Wilde (una anacronía en el orden de la historia y también llamada exposición retardada o retrospectión, según Helena Beristáin); la construcción de la identidad física y moral del personaje¹⁰; y el efecto de ambiente que lo rodea, justo en el momento de conocer y tratar a Wotton (el jardín). En esta sección me centro en los dos primeros elementos, ya que el tercero me servirá para explicar otro punto: la utilización de mitos clásicos por parte de Wilde para otorgarle a la historia un eje de sentido desde el inicio de la narración. La analepsis antes mencionada toma forma en la indagación que emprende el Lord en casa de su tío y la información que llega a él por la fama del joven Gray; al realizar esta investigación dentro del mundo diegético se construye, de manera breve, un esbozo de la vida del personaje principal. En primer lugar, Gray es el fruto de un amor pasional entre dos amantes de clases muy diferentes, su madre perteneciente a la clase aristocrática y su padre un hombre no perteneciente a dicho círculo:

Crudely as it had been told him, it had yet stirred him by its suggestion of a strange, almost modern romance. A beautiful woman risking everything for a **mad passion**. A few wild weeks of happiness cut short by a treacherous crime. Months of voiceless agony, and then a child born in pain. The mother snatched away by death, the boy left to solitude and the tyranny of an old and **loveless** man (Wilde, 2007: 34).

Las implicaciones sociales de este encuentro son claras: Dorian Gray no pertenece de manera completa al mundo al que accede cuando comienza a tomar posesión de los bienes materiales que se le heredan; es un hijo de la pasión, no de la templanza. Este hecho, dentro de la historia, marca el desarrollo y destino del personaje principal; al ser

¹⁰ De acuerdo con Pimentel “‘La imagen’ física que tenemos de un personaje proviene, generalmente, de la información que nos pueda ofrecer un narrador o del discurso de otros personajes. La forma de presentación más usual es la directa, en una descripción más o menos continua, más o menos discontinua, y que tiende a un alto grado de codificación retórica (...) La retórica tradicional conoce esta forma descriptiva de la caracterización como ‘retrato’ (71).

producto de una relación que es dispar, Dorian no puede pertenecer de una manera natural o legítima al mundo del progreso que plantea el discurso victoriano, en el que los conceptos de evolución y progreso determinan la diferencia entre los hombres y las razas:

Darwinian theories of evolution provided the basis for notions of racial and cultural degeneration. The idea of progress, which went hand in hand with mid-Victorian social and economic confidence, was bolstered by Darwin's theory of evolution, the Victorians regarding themselves and their society as the acme of human development. But the economic recession of the 1880's, combined with a fear that the great 'Age of Empire' might be short lived, meant that the ideas of progress were increasingly ecountered by fears of cultural –nearly always expressed as racial— decline (Ledger y Luckhurst, 1)

Dada esta postura, el hombre victoriano de clase alta y de origen anglosajón constituía el ideal de progreso. En términos evolucionistas, había demostrado ser el más apto: mientras más desarrollos tecnológicos alcanzaba, su poder sobre el mundo le parecía mayor y más patente. Sin embargo, tras de esta idea de progreso, una idea de supremacía racial se escondía. Y, debido a la naturaleza multicultural de Gran Bretaña, los anglosajones habían demostrado, a lo largo de la historia, erigirse como líderes ante las demás culturas que compartían (a la fuerza) sus dominios. Refiriéndome al caso en particular del personaje principal, Gray pertenece al declive social y de clase del esplendor de una época, debido a que representa la degeneración de un ideal concebido en el imaginario colectivo de una sociedad y determinado por características deseables – mismas que eran establecidas por el discurso ortodoxo.

Otro de los elementos que conforman la caracterización del personaje es su descripción física; su belleza es un factor que lo acompaña en toda la historia. La única excepción a este fenómeno de juventud y belleza perennes se presenta al final del relato, en el que la posibilidad de que un hombre permanezca inmutable físicamente (la parte

fantástica de la novela) se quiebra junto con el frágil destino de Gray. Esta belleza se describe constantemente dentro de la narración: “...In the centre of the room, clamped to an upright easel, stood the full length portrait of *a young man of extraordinary personal beauty*, and in front of it, some little distance away, was sitting the artist himself...” (Wilde, 2007: 6, las cursivas son mías). Queda claro que se trata de un ser hermoso físicamente, lo que puede constatarse en numerosas alusiones a su belleza por parte de otros personajes en otras descripciones. En un principio, pareciera que la narrativa seguirá un lugar común de la literatura clásica: si se es bello, se es bueno. Es la típica asociación belleza- bondad,¹¹ que, incluso, también permeaba la época victoriana; es decir, el discurso victoriano enaltecía valores que se apegaban a normas heterodoxas asociadas a la religión y a paradigmas idealistas generados por esta. En clara oposición a esta línea de pensamiento, la perspectiva del personaje Lord Henry, de acuerdo con John Sloan, establecía que “the aim of life is self-development, and the age demanded a new hedonism unbounded by the maladies of medieval and puritanical conscience” (Sloan, 140-1). Por lo tanto la figura del dandy hedonista, retratada en la vida y obra de Wilde, contrastaba con la postura victoriana apegada al ideal religioso.

Sin embargo, la imagen del dandy hedonista no aparece en la novela sino hasta que Lord Henry entra en contacto con el joven Gray. En este sentido, se encuentra que para algunos personajes, la belleza de Gray no era precisamente lo más atractivo y este hecho contrasta con la conceptualización anticipada que realiza el Lord al escuchar una descripción de Dorian: “...She said that he was very earnest, and had a beautiful nature. I

¹¹De acuerdo con Luis Beltrán Almería en la revista electrónica *Culturas Populares*, en <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/beltranalmeria.htm>, esta asociación constituye un complejo axiológico conocido como *Kalokagathía* (belleza bondad). De la misma manera, el autor asevera que la cultura histórica disolvió este complejo, “dando paso a un pensamiento relativista, en el que lo bueno no tiene que ser bello, ni al contrario”.

at once pictured to myself a creature with spectacles and lank hair, horribly freckled ...” (Wilde, 2007: 16). Nótese que el Lord asocia la seriedad y la naturaleza bella que se le describe con la simpleza y la monotonía física que imagina. En otras palabras, la ecuación que Wotton realiza equipara a la seriedad y a la bondad con la simpleza y lo monótono del comportamiento heterodoxo victoriano. Recuérdese la postura en la que Wilde enaltece el pecado:

By revealing to us that conscience is the mere mechanism of a conservative ‘tribal self’ or ‘tribal instinct’, the scientific principle of heredity finally freed Wilde’s new individual from the ‘self-imposed and trammelling burden of moral responsibility’. The existence of conscience is ‘a sign of our imperfect development’. This has two logical consequences for Wilde. In the sphere of action and practical life, it justifies sin. Sin ‘increases the experience of the race’. It prevents stagnation and degeneracy, and furthers progress (...) In *The Picture of Dorian Gray*, Wotton similarly locates progress in overcoming hereditary fears: (...) The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret of religion –these are the two things that govern us’ (Sloan, 143-4).

Con esta postura, el personaje Lord Henry antagoniza al discurso oficial victoriano, desafía sus bases religiosas y coloca al pecado de la mano del progreso y a la evolución. Esta posición ideológica contrasta con la imagen primera de Dorian Gray construida a partir de que Wotton realiza la reminiscencia en el tiempo de la narración mencionada con anterioridad. El personaje Lord Henry describe el estado anterior en el que el personaje Dorian Gray se encuentra antes de su contacto en el estudio de Basil Hallward: un estado de seriedad y bondad, muy apegado al pensamiento victoriano. Es casi un estado prístino de inocencia.

Me parece importante recalcar el efecto que causa esta primera impresión en el lector: la imagen de belleza-bondad-inocencia que se le atribuye crea el efecto de caracterización de un personaje cuya descripción sería novel e ingenua y sobre el que se puede ejercer una influencia dominante, debido a su naturaleza. Al presentar esa descripción que pertenece al pasado de la narración, se prepara el precedente para

reconstruir la etapa inicial que mencioné con anterioridad, en la que Dorian Gray casi constituye un ente hipotético sin voluntad que le dará forma de acción a las tesis de la gran influencia que representan las ideas puestas en la boca del personaje Lord Henry.

Las referencias intertextuales que refuerzan la caracterización del personaje

Al iniciar el relato, la información que se le otorga al lector sobre el personaje principal de la historia es el boceto de un joven de veinte años de edad, en espera de su emancipación y posterior toma de control de la herencia que le corresponde. De igual manera, el hecho de establecer su apariencia física como el elemento más importante de su caracterización resulta notorio, pues el personaje permanece hermoso y joven de manera perenne dentro del universo diegético al que pertenece, hasta el final de la historia. La única excepción existente es la descripción que realiza la tía de Lord Henry, un personaje que parece más interesado en la naturaleza inocente de Gray, lo que aleja a Henry del joven hasta su encuentro con éste en el estudio de Hallward. Es justo en este momento de la narración que se le permite al lector conocer quién es la amistad en turno que ha entrado en la vida del joven (Basil Hallward) y lo que los une (el arte). También se resalta el hecho de que se le está haciendo un retrato, para darle vida eterna, de manera metafórica, a la belleza del joven. Lo que queda claro, pues es lo que más se enfatiza, es el hecho de que Gray es un ser hermoso físicamente hablando y, hasta ese momento, también es inocente.

Al revisar los dos primeros capítulos (en especial el segundo), saltará a la vista una característica muy marcada de la narración: las descripciones constantes de la belleza del personaje principal hacen eco del mito griego de Narciso, mientras que el encuentro

Dorian-Lord Henry se refiere al mito judeo cristiano de la caída del hombre. En esta sección me concentro en el segundo mito únicamente debido a que es este el que afecta directamente la etapa de inocencia e ingenuidad a la que me he referido. Por otro lado, al mencionar de manera específica el encuentro Dorian-Lord Henry, el ambiente que el escritor elige para el encuentro ideológico funciona como un elemento intertextual: se trata de un jardín. De acuerdo con estudios del relato, este sustantivo (jardín) se erige inmediatamente como un tema descriptivo y sobreviene una descripción de sus partes y sus características:

El rasgo distintivo de la descripción es la puesta en equivalencia de un *nombre* y una serie predicativa (cf. Hamon 1972); describir una casa, por ejemplo, es enumerar, con mayor o menor detalle, sus habitaciones, puertas, ventanas, techos, muros ... En general, el nombre del objeto a describir –mismo que inmediatamente se constituye como *tema descriptivo*– se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/ o “detalles” que van “dibujando” el objeto (Pimentel, 25).

En el caso de *The Picture*, la continua descripción de la pureza contenida en el jardín del pintor Basil Hallward, de su flora, de la plenitud de las flores y el aire de inocencia que se crea gracias a esta descripción, recubren con su halo al personaje principal y enriquecen la noción de que es un ser ingenuo e inocente. Todo este proceso contribuye a la creación de la ilusión de espacio que el lector entiende como un lugar del mundo diegético dado, pero, más aún, contribuye a caracterizar al personaje principal de la obra.

La importancia del ambiente como un elemento intertextual que refuerza la caracterización de Dorian radica en realidad en el efecto que la ilusión del lugar tiene en el personaje porque, como menciona Pimentel, en algunos sistemas descriptivos dentro de las narraciones, los espacios interiores o exteriores pueden funcionar (puesto que constituyen un gran connotador temático) incluso, como un “sustituto de la descripción moral de los actores” (Pimentel, 37). En el caso de *The Picture*... lo que ocurre es que el

ambiente en el que se desarrolla la acción repercute de manera directa en la caracterización del personaje, reforzando la imagen de ingenuidad que he mencionado antes. Incluso, de manera más específica, lo que ocurre en el jardín constituye un paralelo de lo que ocurre dentro de la mente del joven Dorian. Obsérvese el siguiente fragmento:

Dorian Gray listened, open-eyed and wondering. The spray of lilac fell from his hand upon the gravel. A furry bee came and buzzed round it for a moment. Then it began to scramble all over the oval stellated globe of the tiny blossoms. He watched it with that strange interest in trivial things that we try to develop when things of high import make us afraid (...) after a time it flew away. He saw it creeping into the stained trumpet of a Tyrian convolvulus. The flower seemed to quiver and then swayed to and fro (Wilde, 2007: 23).

En esta breve descripción, el escenario del jardín y más específicamente una de sus partes, una flor, que de acuerdo a la edición crítica del libro resalta la naturaleza edénica de la escena, queda yuxtapuesta a la naturaleza de Dorian (en ese momento de la narración) y la abeja, por otro lado, queda de la misma manera ligada a Wotton. El resultado: un símbolo de pureza resulta “manchado” por su interacción con el insecto. La alusión al mito de la caída del hombre se genera gracias al ambiente.

Ahora bien, esta alusión creada por el ambiente y la situación que ocurre en el mismo (el agente que se encarga de tentar: el demonio, en pleno forcejeo ideológico con el agente puro, inocente, el hombre) se encuentran presentes de manera extendida en el texto. Solamente se presentan nuevas situaciones circunstanciales yuxtapuestas a un ambiente victoriano contemporáneo, cargándolo de una significación bastante clara: el personaje está siendo tentado, su condición de inocencia está siendo removida, cambiada, devastada y substituida por otra. Expresado de mejor manera en las palabras del mismo Lord Henry, al referirse a lo que significa influir a alguien (justo lo que el desarrolla en el personaje Dorian): “...Because to influence a person is to give him one’s

own soul. He does not think his natural thoughts, or burn his natural passions. His virtues are not real for him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes the echo of someone else's music... ” (Wilde, 2007: 19). El personaje Lord Henry parece emitir un discurso luciferino, al utilizar los términos alma y pecado; en el imaginario victoriano, simplemente retoma la teoría de la psicología de la influencia, que encontraba parte de su fundamento en el término “magnetismo animal” acuñado por Franz Anton Mesmer:

Another important element in Wilde's treatment of Dorian's temptation and ruin is the Victorian psychology of influence. Victorian writers were fascinated by the theory of “animal magnetism” propounded by the eighteenth-century Austrian doctor, Franz Anton Mesmer, to account for his power to ‘magnetize’ his patients during treatment. Mesmer's theory proposed a mysterious fluid that could be stored and transferred to others. Dickens was an enthusiastic believer. By the 1880's the crude physiological theory of animal magnetism known as ‘mesmerism’ was being replaced by the more psychological theory of hypnosis. In France, for example, one school of thought argued that the power of suggestion was pathological in origin, and occurred only in sufferers of hysteria (Sloan, 141-2).

En este sentido, la psicología de la influencia permea el juego de relaciones que se genera en todo el relato, ya que en primer término, Dorian ejerce una influencia extremadamente marcada en Basil y, a su vez, Lord Henry hace lo mismo con Dorian, mediante sus ideas. Todo este juego de poder le da forma al desarrollo psicológico del personaje y a su destino trágico, que encuentra sus fases en la utilización de los mitos resaltados en otra sección.

En términos de la intertextualidad, se puede afirmar que el mito judeo cristiano de la caída del hombre es el hipotexto de este pasaje –que, a su vez, constituye su hipertexto – y que el fenómeno que los une es lo que Gerard Genette denominó como *transformación simple* en su obra *Palimpsestos* (14), puesto que las acciones que ocurren en el hipertexto son las mismas que ocurren en el hipotexto, sólo que en un

mundo actual y con personajes diferentes. Quizá sea este efecto de intertextualidad el que causó tanta controversia en los contemporáneos de Wilde. Esto es, considerar al hombre victoriano como un ser que continúa en el estado en el que cayeron los míticos padres de la civilización occidental por elección propia; o, la simple alusión de que el pecado de la vanidad se encontraba en los actos vanguardistas del mundo victoriano, pudo resultar ofensivo para las mentes de aquellos hombres. La ofensa recaería en cuestionar el concepto de “progreso” ya que sus eternos beneficios hacían pensar al hombre que se alejaba cada vez más del pecado. De la misma manera, poner en tela de juicio la tremenda devoción y el apego al discurso religioso que el hombre victoriano enaltecía (debido a que esos valores se concebían como estandartes que transformaron a la Inglaterra del siglo XIX en la vanguardia del mundo en ese entonces moderno) resultaba escandaloso.

El equivalente psicológico del personaje en la primera etapa

El hecho de que los padres de Gray mueran de manera trágica –el padre– y prematura –la madre– establece el estatus del personaje: el niño Dorian Gray es caracterizado como un niño huérfano. Además, las marcas textuales evidencian el resentimiento del abuelo, puesto que el joven le recuerda a su hija, y la desgracia social que representaba la decisión de elegir una pareja perteneciente a otra clase. Nótese lo que se puede inferir al leer al narrador mientras la focalización recae en el personaje principal, que está recordando el uso que le daba a una habitación (la misma que a la postre será la “prisión” del retrato) puesto que esta “had been specially built by the last Lord Kenso for the use of the little grandson whom, for his strange likeness to his mother he had

always hated and desired to keep at a distance...” (Wilde, 2007: 101). Todo parece indicar que el pequeño Dorian Gray no llevó una vida muy alegre. Sin embargo, también debemos recordar que, proviniendo de una clase pudiente, y –al ser el heredero de Lord Kenso – muy probablemente no le faltó nada, al menos en el nivel económico. En consonancia con la posición económica del abuelo, es prácticamente un hecho que el personaje haya sido educado a la manera del hombre victoriano de clase alta de la época: rodeado de servidumbre y, quizá, para evitar el escarnio público un tutor.

En este contexto, no sería extraño que encontrara alguna figura paterna o materna en su ambiente. En la primera versión de la novela –en contraste con la versión final– el personaje de su ama de llaves es caracterizado de una manera muy peculiar. Existe afecto y respeto mutuo así como el cariño que cualquiera desarrolla por quién lo educa: “...Well, Master Dorian, she said, what can I do for you? I beg your pardon, sir –here came a courtesy, -I shouldn’t call you Master Dorian anymore. But Lord bless you, sir, I have known you since you were a baby [y un poco más adelante] and jam is a temptation to the young, isn’t it, sir?’ He laughed. ‘You must always call me Master Dorian Leaf. I will be very angry with you if you don’t’...” (Wilde, 2007: 248). Remitiéndome a la diferencia en las versiones considero importante puntualizar la omisión en la versión del libro, como si Wilde deseara, en última instancia, alejarse de la naturaleza inocente que contribuye a elaborar esta relación (el ama de llaves con Dorian). Pareciera, también, que al eliminar el diálogo Wilde se decide por explicar el comportamiento posterior de Dorian, como uno más explicable en términos de la evolución. Es decir, prefiere centrarse en el aspecto evolutivo que explica a su personaje. Sienta las bases para afirmar que es el caudal de información con el que nace el individuo lo que determina su destino. En otras palabras, Dorian Gray presenta un perfil psicológico innato que lo

predetermina a actuar como lo hace. Sin embargo no analizo ese perfil en esta sección, puesto que éste es el resultado de la combinación de las dos primeras etapas por las que atraviesa el personaje en su desarrollo. Lo que hago es analizar, por medio del paradigma psicológico basado en los trabajos de Jung, (la psicología de las profundidades, centrada en los arquetipos) la manera en que la caracterización del personaje responde al arquetipo del niño divino.

Partiendo de los postulados de la perspectiva junguiana que ocupó para analizar las conductas del personaje: "... (The) figure of the Divine Baby Boy, universal in our religions, is also universal inside ourselves (...) For Jungians, this divine Child within us is the source of life. It possesses magical, empowering qualities and getting in touch with it produces an enormous sense of well-being, enthusiasm for life, and great peace and joy..." (Moore y Gillette, 20, 22). De acuerdo con la descripción que se realiza de Dorian, su personalidad es dominada por esta fuerza arquetípica al inicio de la narración y, de la misma manera, causa un efecto de atracción muy poderoso en las personas que lo rodean. La imagen de belleza-bondad-inocencia se gesta a partir de la asociación que ocurre mientras el lector reconstruye la primera etapa del desarrollo de Gray mediante la analepsis abordada en secciones anteriores. Este fragmento del tiempo diegético o tiempo de la historia¹² en el relato es muy breve. Es decir, el tiempo del discurso, que es el espacio que ocupa en el texto un evento dentro del universo diegético, es muy escaso

¹² De acuerdo con Pimentel, "la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo constituye el *tiempo diegético* o *tiempo de la historia* (2002).

para detallar la vida de la niñez de Gray: la narración se centra en su encuentro con Lord Henry.¹³

Sin embargo, el hecho de ser dominado por esta fuerza arquetípica revela dos cosas muy importantes: la primera, debido al tempo narrativo, se le conceden características más afines a un infante, lo que a pesar de representar las características del arquetipo antes mencionado, (lo dispondría a desarrollar un efecto positivo en las personas que lo rodearan), también indicaría un estado de inmadurez para la edad en la que se encuentra el personaje en el momento del inicio de la narración, y la segunda, esta caracterización lo posicionaría en una situación comprometida. Es decir, también es propenso a la fragilidad, no solamente a generar este efecto de bienestar en los demás: “...New life, (al referirse a la fuerza arquetípica del niño divino) including new psychological life, is always fragile. When we feel this new energy manifesting within us, we need to move to protect it, because it is going to be attacked...” (Moore y Gillette, 20-1). Al esbozarse este patrón psicológico dentro del relato, Wilde realiza (de una manera no deliberada, puesto que sólo contaba con destellos de la psicología moderna y sólo contaba con el acervo de la literatura que guarda registro de esta imagen arquetípica) se anexa al personaje una imagen de fragilidad. Ahora bien, esta imagen ideal que genera respuestas en quienes lo rodean (el arquetipo) requiere, para su comprensión, de acuerdo con Moore y Gillette, entender la naturaleza en que la psicología (en sus diferentes posturas) aborda esta fuerza arquetípica; es decir, se debe comprender su naturaleza dual que incluye el polo activo y el pasivo. En algunas otras

¹³ En la última versión cinematográfica del relato de Wilde, la del director británico Oliver Parker y estrenada en 2009, el director intenta emular la caracterización inocente del personaje principal al mostrar a un joven Dorian descendiendo del ferrocarril y admirándose ante la sofisticación de la ciudad victoriana. El personaje explicita la inocencia e ingenuidad que irradia el arquetipo del niño divino.

posturas,¹⁴ los individuos poseídos o identificados con esta fuerza, expresarían un desorden de personalidad narcisista, lo que nos acerca al punto que abordaré en una sección posterior. Además, al ser la fuerza arquetípica central en el comportamiento de un hombre, determina la manera en que el individuo maduro interactuará con sus semejantes en la adultez, puesto que prefigura la psique de un individuo adulto:

The King energy is primal in all men. It bears the same relationship to the other three mature masculine potentials as the Divine Child does to the other three immature masculine energies. It comes first in importance, and it underlines and includes the rest of archetypes in perfect balance. The good and generative King is also a good Warrior, a positive Magician, and a great Lover. And yet, with most of us, the king comes on line last. We could say that the king is the Divine Child, but seasoned and complex, wise, and in a sense as *selfless* as the Divine Child is cosmically *self-involved*. The good King is “wise with the wisdom of Solomon” (Moore y Gillette 49).

En este sentido cabe destacar el hecho de que ya en esta etapa, gracias a la influencia ejercida por Basil, Gray ha desarrollado una personalidad en la que la influencia del arquetipo del Niño Divino se ha inclinado hacia el polo activo de la sombra. Y por lo tanto, su personalidad comienza a gestar el polo activo de la sombra del arquetipo del Rey: la influencia de esta fuerza arquetípica apunta a un desequilibrio fuerte en términos psicológicos, misma que esboza las características conductuales que lo acercan a su destino trágico.

¹⁴En específico la de Heinz Kohut, quien desarrolló la denominada “auto-psicología” y que se refiere a la fuerza del niño divino como “the grandiose self-organization”. (Moore y Gillette, 22).

Capítulo 2

LA REFLEXIÓN DEL ESTANQUE

Cuando a finales del siglo diecinueve Oscar Wilde publica *The Picture of Dorian Gray*, la sociedad inglesa ha pasado ya por un proceso de secularización que causa una dicotomía dentro del imaginario de la época entre un pensamiento subjetivo (perteneciente al periodo literario inmediato, el romanticismo) y un pensamiento racional en boga, generado por los grandes avances tecnológicos alcanzados gracias a la revolución industrial. Este proceso se reflejaba también en la constante teorización científica y en los descubrimientos arrojados por ésta. En las Islas Británicas en particular, la escisión entre ambos pensamientos encuentra su origen de manera parcial en el proceso de ruptura administrativa entre la iglesia anglicana y el centro de poder religioso más importante de occidente: el Vaticano.

Originalmente, el dominio cristiano encuentra sus primeros puntos de influencia en los intentos del imperio romano por colonizar las islas de Bretaña. Sin embargo, el grueso de la población nativa, simplemente se aleja a las áreas más ásperas del norte, evitando la dominación imperial; la parte de la población que sí entra en contacto es la aristocracia. Este grupo social adopta formas administrativas y costumbres latinas; al darse la invasión anglosajona muchos de estos “celtas romanizados” huyen al continente. Dentro de la mezcla de sociedades, que terminan generando una unidad y que mantienen sus creencias paganas, comienza a gestarse un cristianismo que culmina con una época de preservación y estudio de la herencia “clásica”, que se dio principalmente en la zona norte de las Islas Británicas:

Mientras el Imperio Romano caía, y por toda Europa unos bárbaros desgredados y sucios descendían sobre las ciudades romanas saqueando bienes y quemando libros, los irlandeses, que apenas aprendían a leer y a escribir, se dedicaron al arduo trabajo de copiar toda la literatura de Occidente, toda a la que pudieron echarle mano. Así, estos escribanos se convirtieron en el cauce a través del cual las culturas grecorromanas y judeocristiana les fueron transmitidas a las tribus de Europa recién establecidas sobre los escombros y los viñedos en ruinas que ellos mismos se habían encargado de derruir (Cahill, 1-2).

La sensibilidad y cuidado con el que los pueblos celtas, muchos de ellos finalmente identificados con la nacionalidad irlandesa en la actualidad, permitió el rescate y la preservación de un acervo invaluable en términos culturales. A pesar de desempeñar un papel crucial en la protección del legado clásico, los pueblos celtas (gracias a los eventos históricos que acontecieron en las islas británicas) acabaron bajo el yugo de los anglos, los sajones y los demás grupos que lograron consolidarse y se convirtieron en la unidad que conocemos en la actualidad.

No obstante, al ser considerado como un pueblo de conquistadores, el Reino Unido se erige como un ejemplo de diversidad cultural debido a las migraciones de diversas naciones a su territorio, principalmente por el papel que éste desempeñó en su desarrollo como naciones (ya que fueron sus colonias); su pluralidad cultural tiene sus orígenes en diversas etapas y oleadas de conquistadores, de los cuales, los celtas, los daneses, los anglos (por englobar en un grupo a grupos bárbaros de diferentes orígenes geográficos) y los normandos son los más representativos. Desafortunadamente para la naturaleza aguerrida de los grupos celtas y sus conexiones ideológicas con el continente y por ende, con Roma, la unidad poco contribuyó, a la postre, en su desarrollo; el nuevo orden y su hambre de unificar poco a poco fueron relegando, marginando y mirando de manera despectiva a este grupo social nativo, los pueblos celtas, perteneciente y no perteneciente al nuevo orden de las cosas. Daré un salto en este breve recuento histórico

para posicionarme en la percepción que se mantenía hacía el pueblo irlandés en la época de Wilde, para ilustrar mi argumentación:

Staunch Unionists like Edward Carson, who was cross-examiner at Wilde's first trial, believed the interests of Ireland were best served by a British Parliament. They dismissed the nationalist view of the Irish as a conquered race, even in the face of systematic denigration and racial stereotyping in the English press. Racial abuse was a characteristic of the nineteenth century imperialistic discourse, and its humorous form was viewed as bracing and harmlessly robust (Sloan, 39).

Queda claro que los irlandeses eran observados como un grupo social inferior, menos civilizada (si es que lo era) y discriminada, no sólo por sus estadio evolutivo, sino también por las adherencias religiosas que la mayoría de los irlandeses sostenían (la religión católica). Sin embargo, debido al fenómeno económico-social que abrió oportunidades a otras clases de ascender en la escala social, cada vez más individuos no pertenecientes a este círculo, pudieron acceder a él. El mismo Wilde experimentó ese mismo ascenso, acompañado del escarnio social y el resentimiento de las facetas más conservadoras, que veían semejante fenómeno como un peligro de degradación:

It was the social pretensions of the whole 'art for art's sake' movement, as much as the association of art and effeminacy, which inspired contemporary satires of the pretensions and perceived charlatanism of the aesthetes (...) The mockery of du Maurier's 'Maudie on the Choice of a Profession' and 'Frustrated Social Ambition' was directed in part against the perceived loosening of the traditional basis of entry into fashionable society. English cultural class formations had never been impermeable, but the political and economic fusion of upper and middle classes in the mid - to late - Victorian age provided new opportunities for mobility. It was a permeability that helped Wilde fashion his public image (Sloan, 11).

Los rasgos distintivos de los irlandeses, su carácter pasional, y la naturaleza fantástica de su pensamiento, fueron también motivos de discriminación; es decir, en contraste con el carácter flemático del grupo dominante en las Islas Británicas, los irlandeses destacaban por su fuerte tendencia a lo emocional y lo subjetivo. Para una sociedad en la que el desarrollo de la ciencia y la tecnología marca la tendencia hacia la modernidad y, por lo

tanto, a lo evolutivamente más adaptado, la emotividad irlandesa más bien parecía una debilidad antes que una virtud.

En esta capítulo analizo la construcción del personaje principal en la primera etapa del desarrollo mencionada anteriormente (la única diferencia es que ha ocurrido un progreso, un desarrollo, desencadenado por la influencia de un personaje en particular, Basil Hallward). Para realizar este análisis apelo a los elementos textuales con los que se construye esta parte de la etapa, la cual, al igual que la anterior, no cuenta con un espacio cronológico en el relato. Es decir, al igual que la etapa descrita en el capítulo anterior, el narrador recurre a la utilización de la analepsis para recordar el devenir de los eventos, más que narrarlos, los personajes los recuerdan, y es así que los hacen accesibles al lector. Una vez terminada esta descripción, recalco la importancia, nuevamente, de las asociaciones intertextuales que causan una modificación (desarrollo) efectiva en términos de su conducta, y que de manera paralela a la primera etapa, también le otorgan a la narración un eje temático predeterminado. Posteriormente, procedo a asociar el resultado del efecto de personaje a los arquetipos que esboza.

La construcción del efecto de sentido en el personaje principal en la primera etapa de aprendizaje: la influencia de Basil

En esta sección abordaré la primera etapa por la que atraviesa el efecto de personaje “Dorian Gray” –en una segunda fase– ya que el personaje aún se muestra inactivo. En otras palabras, la primera escena del libro no lo contiene como participante en las acciones que se desenvuelven en los eventos narrados, sino como el objeto de la charla de los dos amigos, Basil y Lord Henry. La construcción del efecto de sentido del

personaje en la etapa psicológica que analizo, se desarrolla, en primer lugar, gracias a la organización que se le presenta al lector y la estrategia de la analepsis que Wilde ocupa por primera ocasión en el texto (mediante la cual el lector tiene acceso al encuentro de Dorian con Basil).

En segundo lugar, uno de los medios de caracterización del personaje principal se encuentra en las ideas de Hallward y la filosofía de vida que este posee y transmite a Gray, provocando un desarrollo en el joven a partir de su contacto con el pintor. Esta influencia determina la caracterización del personaje principal en mayor grado que su descripción física, misma que permanece estática, como un efecto fantástico sobre el personaje. Por este motivo, analizo la ideología detrás del discurso, como medio de caracterización, pues, como menciona Pimentel es “un aspecto capital en la caracterización de los personajes (...) a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato (83). En este sentido recurro a la argumentación que el mismo personaje Dorian expone sobre la influencia y el efecto que provocó en él su amistad con Hallward. Y, aunque el ambiente desempeña un papel muy importante también en su caracterización (su jardín y hogar representan escenas cargadas de alto contenido sensorial; las cenas de sociedad, sus visitas a la ópera y el teatro, etc.) evito analizar estos elementos a profundidad, por la simple razón de que el análisis que propongo es psicológico y sólo recurro a estos elementos de manera circunstancial, y porque me servirán para explicar otro apartado, el de las relaciones de intertextualidad, de la misma manera que en el capítulo anterior. Sin embargo, subrayo la importancia que representa el hecho de que el pintor no salga de este círculo: no salir de él lo mantiene en un mundo seguro, al igual que a Gray, hasta su encuentro con Wotton.

Al igual que en la etapa analizada en el capítulo anterior, la información que el

lector obtiene para construir la presente, proviene del recurso de la analepsis; una vez más, el agente que emprende el acto inquisitivo es Lord Henry. El lord desea saber la identidad del modelo del pintor, cuya belleza le impresiona. Hallward desea mantener secreta esta información, pero por accidente revela el nombre y, al ser cuestionado sobre la importancia del retrato, apela al primer momento en el que cruza miradas con el joven Gray, el magnetismo que la belleza del joven irradia lo envuelve:

Well, after I had been in the room about ten minutes, talking to huge overdressed dowagers and tedious Academicians, I suddenly became conscious that someone was looking at me I turned halfway round, and saw Dorian Gray for the first time. When our eyes met, I felt that I was growing pale. A curious sensation of terror came over me. I knew that I had come face to face with someone whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself. I did not want any external influence in my life. (Wilde, 2007: 9).

En primer término, Basil se dedica a una profesión que requiere los sentidos como herramienta para expresar (lo que lo caracteriza también y que utilizaré más adelante en el análisis de las fuerzas arquetípicas) Hallward también se describe a sí mismo como reservado y poco cómodo en las reuniones de sociedad, es decir, su naturaleza es introvertida. La característica que más salta a la vista en la descripción que cito unas cuantas líneas arriba, es la sensibilidad del artista, pues este describe el encuentro con Gray de manera detallada y sensual. Hallward es un ser observador dedicado a la belleza, muy parecido los contemporáneos vanguardistas de Wilde, dedicados a la doctrina del arte por el arte.

Sin embargo, la descripción que he realizado del pintor no resulta del todo exacta. Es decir, su postura ideológica se acerca al movimiento que Wilde se encargó de abanderar en su momento, pero, en el caso del personaje, la perspectiva que se deduce a partir de su ideología está del todo en armonía con lo “establecido” por el ideal

victoriano, y por ende resulta lejano a la idea transgresora de los simbolistas y el dandy hedonista. La forma de construir este efecto de sentido por parte del narrador se manifiesta de manera paralela a la descripción física del personaje: "...Too much of yourself in it! Upon my Word, Basil, I didn't know you were so vain; and I really can't see any resemblance between you, with your rugged strong face and your coal-black hair, and this Young Adonis..." (Wilde, 2007: 7). Aquí se enfatiza la dureza y vejez del rostro del pintor y se hace un juego de oposición entre la descripción de éste y la belleza del joven Gray. Al analizar detenidamente las descripciones de Hallward, resultará notorio que el personaje Lord Henry relaciona la falta de belleza física del pintor con la simpleza de pensamiento del hombre victoriano común (es decir, de aquel que se encuentra sujeto al imaginario de la época):

Lord Henry yawned. 'Basil was very popular, and always wore a Waterbury watch. Why should he have been murdered? He was not clever enough to have enemies. Of course he had a wonderful genius for painting. But a man can paint like Velasquez and yet be as dull as possible. Basil was really rather dull. He only interested me once, and that was when he told me, years ago, that he had a wild adoration for you, and that you were the dominant motive of his art.' (Wilde, 2007: 175).

En esta descripción sobresale nuevamente la utilización de palabras como *popular*, *simpleza* y frases como "no lo suficientemente inteligente para tener enemigos". En el primer capítulo se hizo notar la importancia de descripciones semejantes (sólo que refiriéndose a Dorian) y sus implicaciones ideológicas asociadas al discurso heterodoxo victoriano. En una charla posterior entre los personajes, Henry le comenta a Dorian la característica que más sobresale en Hallward, y que se encuentra en clara oposición al hedonismo presentado por él: "...He had no curiosity. It was his chief defect..." (Wilde, 2007: 175).

Y más aún, el origen del hombre victoriano común se establece. Lord Henry lo deja muy claro: "...‘How English you are Basil!’ (...) if one puts forward an idea to a true Englishman – always a rash thing to do – he never dreams of considering whether the idea is right or wrong. The only thing he considers of any importance is whether one believes it oneself..." (12). El hecho de establecer una obviedad tal (el hombre victoriano común es inglés) simplemente enfatiza la postura ideológica que el escritor desea exponer: el hombre victoriano común es simple y práctico, de muchas maneras conformista y poco inquisitivo. Al establecer este perfil de hombre victoriano, asociado al personaje Basil Hallward obtengo, de manera indirecta, la caracterización del personaje principal al entrar en contacto con esta personalidad: Dorian Gray, bajo la influencia de Basil, es un hombre victoriano prototípico, interesado en el arte, y las reuniones sociales y poco interesado en el espíritu crítico que se gestaba a la par, en pensadores más audaces, tales como Wilde. En otras palabras, el joven Gray es un sensualista a medias, puesto que simplemente entra en contacto con el abanico de posibilidades que le da su época, mas nunca da un paso tan radical como un hedonista, o un dandy hedonista, por lo menos hasta ese momento.

Por último me detendré en el efecto que Dorian argumenta ser la influencia de Basil sobre sí mismo:

‘Years ago, when I was a boy,’ said Dorian Gray, crushing the flower in his hand, ‘you met me, flattered me, and taught me to be vain of my good looks. One day you introduced me to a friend of yours, who explained to me the wonder of youth, and you finished a portrait of me that revealed to me the wonder of beauty. In a mad moment, that, even now, I don't know whether I regret or not, I made a wish, perhaps you would call it a prayer’ ... (Wilde, 2007: 131).

Dorian Gray acusa a Basil Hallward de despertar la vanidad por su propio ser, mientras demuestra alojar resentimiento y desprecio hacia él por haberlo “conducido” a la

desgracia que es su vida, después de ejercerla de manera irresponsable, licenciosa. De esta manera Gray explicita el “pecado” que lo conduce al camino que toma su vida: la vanidad. Una vez más puede percibirse entre líneas la influencia del mito de la creación y caída del hombre, que, en este caso, se encuentran fusionados y no puede distinguirse una diferencia clara de roles entre los personajes del hipertexto (los pertenecientes a *The Picture...*). Es decir, el personaje que asume los rasgos y conductas del creador en el Génesis asume también características de su opuesto, la serpiente que despierta la vanidad en el hombre. Por otro lado, cabe recalcar que el hedonismo que se desarrolla en el efecto de sentido Dorian Gray se acerca más al antinomismo, definido por Michael Patrick Gillespie (editor de *The Picture* bajo la editorial Norton) como “the unorthodox belief of certain Christians that they are freed from the restraints of moral law by virtue of grace”. En otras palabras, la ideología que Gray desarrolla se escuda en la virtud que existe en cada hombre por el simple hecho de existir. El peligro radica en el efecto que se tiene en los demás con los actos propios.

Las referencias intertextuales que refuerzan la caracterización del personaje

El perfil físico de Dorian ha sido analizado con anterioridad y se ha recalcado la imagen de inocencia e ingenuidad que se logra gracias a los elementos de caracterización, los recursos narrativos y el perfil psicológico que se obtiene de un análisis tal. En la sección anterior, resalté el desarrollo psicológico que representa la interacción que emprende Gray con Hallward (de un estadio de inocencia casi prístina al conocimiento del mundo de su época bajo la perspectiva de Basil). Hice hincapié, además, en la sujeción de una ideología como la de Hallward al discurso oficial y las implicaciones que se obtienen

gracias al análisis breve del discurso de Henry al referirse a Hallward. En esta etapa del análisis, las referencias intertextuales siguen siendo básicamente las mismas. Es decir, referencias muy relacionadas entre sí, debido al eje temático que les da vida: el mito de Narciso y el mito de la creación y caída del hombre, en los que un individuo inocente es protegido por una deidad en un espacio impoluto, que lo resguarda de la muerte, gracias al amor que la deidad profesa al ser. Lo único diferente es la perspectiva que se le agrega al fenómeno de intertextualidad y que es la influencia bajo la cual se encuentra Gray (la del pintor). Ésta le da un matiz diferente, puesto que actualiza la problemática de los mitos al mundo victoriano. Además, el momento de la trama es posterior al momento analizado en el capítulo 1. En este periodo la gran influencia es Basil.

La figura del pintor adquiere tonalidades interesantes si se presta atención a su oficio: al ser un artista, un pintor, Hallward es un creador. A partir del fenómeno de intertextualidad mencionado en el capítulo anterior (en el que el hipotexto es el mito bíblico de la caída del hombre y el hipertexto el pasaje en el que Dorian conoce a Lord Henry) se podrá percibir que en la construcción de la etapa analizada en este momento, el mito de la creación del hombre y el estado anterior a su caída se erigen como hipotextos del pasaje en el que se esboza la relación Hallward Gray. El pintor es aquel que toma bajo su tutela al joven Gray y lo conduce por la sociedad refinada y sofisticada de la época victoriana. Basil es el guía y tutor del joven por un tiempo breve. En este sentido, a Hallward se le otorga una función muy cercana a la que ejerce Dios en el mito antes mencionado. Dios observa, guía, enseña, protege y advierte a su creación: "...And God said, let us make man in our image, after our likeness: and let them have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air (...) Behold, I have given you every

herb bearing seed, which is upon the face of all earth (...) And the Lord God commanded the man...” (Génesis I, 26-9 II, 16). Estas mismas funciones las ejerce Basil, puesto que, como he mencionado con anterioridad, protege a Dorian y lo resguarda dentro de su mundo (su estudio y su jardín) y bajo su custodia. Uno más de los elementos que contribuyen a generar la percepción de ingenuidad-inocencia atribuida al personaje principal es la utilización de un ambiente cargado de amplias referencias sensoriales relacionadas al jardín del edén (el estudio de Basil): “...The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn...” (Wilde, 2007: 5). Esta descripción y las demás que giran alrededor del espacio personal del pintor apelan a los sentidos de quien lee, tanto a la vista como al olfato y lo condicionan en la recepción del personaje en cuestión. Compárese la descripción del jardín del pintor con el siguiente fragmento bíblico: “...And then the LORD God planted a garden eastward in Eden; and there he put the man whom he had formed. And out of the ground made the LORD God to grow every tree that is pleasant to the sight, and good for food; and the tree of life also in the midst of the garden, and the tree of knowledge of good and evil...” (Génesis II. 8-9).¹⁵

Sin embargo, resulta evidente, éste cuidado se acerca más al cielo con que Hallward lo guarda de todo contacto mayor al suyo: “... ‘Oh I can’t explain. When I like people immensely I never tell their names to any one. It is like surrendering a part of them. I have grown to love secrecy. It seems to be the one thing that can make modern life mysterious or marvellous to us...” (Wilde, 2007: 8). Celo que, a la postre, el lector

¹⁵Un análisis de estas influencias en la conformación de la descripción encontrada en el Génesis puede encontrarse en *Hebrew Myth: The Book of Genesis* escrito por Robert Graves y Raphael Patai.

encuentra justificado en el peligro que representa la influencia que Lord Henry acaba por ejercer en Gray. En esta sección analizo el efecto de sentido que se le agrega al relato al otorgarle al personaje principal, en primer término, características físicas pertenecientes al imaginario greco-romano asociadas a la belleza física y, en segundo asociar su belleza y su accionar a los mitos de Adonis y de Narciso. Una vez que he resaltado estas referencias intertextuales, las asocio a los mitos antes mencionados y propongo un efecto de sentido determinado. Ahora bien, gracias a la técnica de analepsis empleada para recuperar las experiencias vividas por los personajes Basil y Dorian, es posible señalar los elementos que puntalicé en las secciones anteriores. En términos físicos Dorian no desarrolla ningún cambio: su cambio se realiza en el interior, en la perspectiva que se gesta gracias a la adoración-fascinación que el pintor ejerce sobre él.

Durante gran parte de la historia, las referencias a la belleza de Gray se asocian a prototipos grecorromanos, fenómeno que sienta las bases para introducir el eje temático del mito de Narciso:

‘(...) I really can't see any resemblance between you (...), and this young Adonis, who looks as if he was made out of ivory and rose-leaves. Why, my dear Basil, he is a Narcissus, and you—well, of course you have an intellectual expression, and all that. But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. Intellect is in itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of any face. The moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid (...)’ (Wilde, 2007: 7).

En este fragmento Lord Henry Wotton argumenta que el físico y la personalidad de Hallward y Gray son muy diferentes: mientras que Dorian es bello, como un Adonis o un Narciso, Basil sólo representa una expresión intelectual. En esta descripción se encuentran las siguientes oposiciones: *rugged strong face and your coal-black hair* (para describir al pintor) y *this young Adonis, who looks as if he was made out of ivory*

and rose-leaves (para describir a Gray); y la oposición: *real beauty- intellectual expression*. En éstas resalta la dureza de los rasgos del pintor en oposición a la finura de los rasgos de un Adonis (con quien se compara a Gray) y las características que se asocian al mismo por medio de la comparación con el marfil (lo extremadamente blanco del material en su tez) y los pétalos de las rosas. Asimismo sobresale la mención del personaje del mito de Narciso de manera directa, no como alusión. En este sentido, como apunta Pimentel, “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones (Pimentel, 63). Es decir, el nombre “Dorian” asimila características de las figuras míticas que se mencionan en el relato; este fenómeno, de manera directa, contribuye en la construcción del destino trágico de Gray.

De manera similar a lo que ocurrió en la primera etapa en la que se señaló el fenómeno de la intertextualidad, los personajes de la segunda etapa desempeñan un papel paralelo a aquel que efectúan los personajes del mito original. Una vez más, se encuentra el mismo fenómeno de transformación simple: el mito de Adonis y el mito de Narciso: en el mito de Adonis un joven hermoso se convierte en el objeto de amor de la diosa Venus por un error de su hijo, Cupido. Este mito resulta ser el hipotexto de los eventos narrados por Wilde y le da un sentido de infatuación a la relación Basil y Dorian. De la misma manera que Venus trata de cuidar y proteger a Adonis del mundo exterior, Basil busca no exponer a Gray a los peligros de la época moderna. Sin embargo en ambos casos, el resultado es la desgracia del objeto de deseo de la diosa y de amor del pintor. Contrástese el siguiente pasaje con el cielo guardado por Hallward hacía Gray: “...And she warns you also to fear the wild beasts, Adonis if only her

warning were heeded. 'Be bold with the timid', she said, 'but against the daring, daring is reckless....' (Ovid, 280). La diosa desea protegerlo de todo mal con su aviso. En ambos casos existe el deseo de preservar la pureza de la belleza del objeto amado, de mantenerlo aislado para poder disfrutarlo mejor. Ambas relaciones de intertextualidad refuerzan la influencia del mito bíblico: Dios desea preservar su creación y se regocija en su perfección. El eje de sentido que crea la influencia de estos textos grecorromanos refuerza el efecto de apasionamiento tan grande que muestra el personaje Hallward hacia Gray. Sin embargo hasta aquí terminan las similitudes. El desarrollo posterior de Dorian es marcado más claramente por el mito de Narciso.

En el mito de Narciso un niño nace de una ninfa que es preñada por un río. El niño es hermoso, pero, según la profecía, vivirá hasta edad madura 'if he knows himself – not.' (75). El chico es admirado y deseado por hombres y mujeres, pero su desprecio por todo ser que no sea el mismo lo aísla de los demás. Narciso vive enamorado de sí mismo, de su reflejo en el río. Posteriormente, Eco, una ninfa, se enamora del joven hermoso y busca tener contacto con él. Sin embargo, la propia naturaleza en desgracia de la ninfa (sólo puede repetir lo que escucha, no intervenir en una conversación), le impide comunicarse con él y muere de tristeza. Posteriormente Narciso muere ahogado al tratar de asir su reflejo. Lo que ocurre con el destino trágico de Dorian es prácticamente lo mismo, pero dentro de un contexto victoriano: Dorian Gray es un ser extremadamente hermoso; un pintor lo vuelve consciente de su belleza física y lo vuelve vanidoso; Gray entra en contacto con Lord Henry; conoce a una actriz que se enamora de él pero a la postre se suicida a causa de su desamor; Basil Hallward, el hombre que tanto lo venera, muere asesinado por el joven; finalmente Dorian se suicida a sí mismo al tratar de destruir el registro de sus fechorías, su retrato, de la misma manera que

Narciso muere al contemplar su reflejo. Afirmino entonces que en esta etapa del desarrollo del personaje principal, existen dos momentos: el primero, elaborado a partir del hipotexto del mito de Adonis, y que es el que constituye el paralelo de la relación de Basil con Dorian. Y el segundo es aquel en el que el hipotexto resulta ser el mito de Narciso y que, a su vez le da forma al destino trágico de Sybil Vane. El fenómeno intertextual continúa siendo el mismo por segunda ocasión: “transformación simple”, la única diferencia es la cantidad de hipotextos que contribuyen a crear el hipertexto escrito por Wilde.

El equivalente psicológico del personaje bajo la influencia de Hallward

Al entrar en contacto con el pintor, el personaje principal evoluciona de una imagen inicial (un adolescente en busca de su emancipación), al desarrollo de un joven consciente de su persona, más específicamente, de su apariencia física. En términos psicológicos se hablaría de una etapa de individuación, en la que el efecto de sentido, inherente al personaje, comienza a emular un proceso de definición de su personalidad; de manera conveniente el autor organiza dos posturas ideológicas y filosóficas en dos personajes, que resultan ser, a lo largo de la historia, las personalidades más influyentes en el joven Gray. En esta sección me centraré únicamente en Hallward, puesto que analizo a Wotton en el último capítulo. Asimismo, Wilde utiliza de manera muy eficiente la referencia a elementos culturales pertenecientes al imaginario de su época y que amplifican la dirección que la historia comienza a tomar desde el mismo inicio; una tercera parte de los éstos ya ha sido analizada en el capítulo anterior. En esta sección

analizo las fuerzas arquetípicas que la influencia de Basil representa y, que, se erige, por lo tanto, como uno de los pilares en el desarrollo psicológico del personaje principal.

Como adulto insertado de manera exitosa en la sociedad de su tiempo, Basil representa un modelo para aquellos individuos de menor edad que sean influidos por su personalidad. Este es el caso del personaje principal de *The Picture...* mismo que, gracias a la trama de la historia, puede deducirse ha desarrollado una amistad muy cercana con Hallward. El encuentro entre ambos desata reacciones muy claras en ambas partes: por un lado, el pintor despierta en el joven el descubrimiento de su propia belleza; por el otro, el joven inspira un motivo artístico en el pintor: un amor que trasciende el género y las convenciones sociales de su época, un amor ideal que puede o no estar relacionado con la homosexualidad. Es ésta la manifestación de la fuerza arquetípica del amante:

We believe that the Lover, by whatever name, is the primal energy pattern of what we call vividness, aliveness, and passion. It lives through the great primal hungers of our species for sex, food, well being, reproduction, creative adaptation to life's hardships, and ultimately a sense of meaning, without which human beings cannot go on with their lives. The Lover's drive is to satisfy those hungers. The Lover archetype is primary to the psyche also because it is the energy of sensitivity to the outer environment, the function of the psyche that is trained in on all the details of sensory experience. It expresses what Jungians call the "sensation function," the function that notices colors and forms, sounds, tactile sensations, and smells. *The Lover also monitors the changing textures of the inner psychological world as it responds to incoming sensory impressions* (Moore y Gillette: 1991, 120, las cursivas son mías).

En esta descripción se puede observar cómo la enorme sensibilidad de Hallward recrea de manera efectiva la fuerza arquetípica mencionada con anterioridad y representa una base del desarrollo psicológico que emula el efecto de personaje Dorian Gray. El joven aprende a reconocer la belleza de las formas, se le educa en la sensibilidad que se requiere para reconocer el mundo exterior y la complejidad de su belleza.

Sin embargo, la enseñanza de Hallward (que este canaliza por medio de la pintura) es transmitida a Gray de manera incorrecta. El conflicto encuentra su origen en

el hecho de que Basil no solamente permite a Gray reconocer su persona a través del arte (el retrato) sino que, además, (consecuencia de la “adoración” que vive por el joven) fomenta en éste la vanidad de quien se sabe hermoso. Y, más aún, (también gracias al efecto que la belleza del joven causa en la gente que lo rodea) la adulación que el pintor le otorga a Gray le genera un efecto psicológico de superioridad que lo conduce a eliminar los límites que implica pertenecer a una sociedad. En otras palabras, Hallward fomenta el autoconocimiento del joven por medio de la sensualidad, de las bellas artes, pero su desmedida idolatría desequilibra sus intenciones y lo único que logra es causar un humor de “niño mimado” que todo merece y manipula para obtener lo que quiere. Obsérvese la siguiente descripción, en la que, mediante la manipulación de Lord Henry, Dorian muestra su versión caprichosa y manipuladora, mientras que Basil reconoce la fuerza que representan los deseos del joven: “... ‘Dorian’s whims are laws to everybody’ (...) ‘Basil’, cried Dorian Gray, ‘if Lord Henry Wotton goes I shall go too’ (Wilde, 2007: 18). En ese momento de la narración apenas puede vislumbrarse la dimensión de la conducta, que se enfatiza gracias a las palabras *whims*, *laws* y *cried*.

Este desequilibrio se conoce como “the high chair tyrant” y representa el polo activo del niño divino, es decir, lo que se conoce como la “sombra” del arquetipo en equilibrio. El individuo que se encuentra bajo su influencia se comporta como si fuera el centro del universo y nada de lo que se le ofrezca satisface sus expectativas ni sus necesidades: “...The High Chair Tyrant hurts himself with his grandiosity –the limitlessness of his demands – because he rejects the very things that he needs for life: food and love...” (Moore y Gillette, 23). Es debido a este cambio, en el desarrollo de una personalidad influida por el arquetipo de “The High Chair Tyrant”, y partiendo de la

influencia del “niño divino”, que puede inferirse el desarrollo del que he hablado. Con el paso del tiempo, mientras la amistad de ambos se consolida, el joven Gray se convierte en una personalidad que influye en la del pintor de manera capital. Obsérvese la afirmación de Basil de haber pintado a Gray en una cantidad considerable de cuadros, en los cuales el joven era detallado con motivos míticos para encarnar ciertas figuras de la antigüedad:

‘Weeks and weeks went on, and I grew more and more absorbed in you. Then came a new development. I had drawn you as Paris in dainty armour, and as Adonis with hunts-man's cloak and polished boar-spear. Crowned with heavy lotus-blossoms you had sat on the prow of Adrian's barge, gazing across the green turbid Nile. You had leant over the still pool of some Greek wood-land, and seen in the water's silent silver the marvel of your own face. And it had all been what art should be, unconscious, ideal, and remote. One day, a fatal day I sometimes think, I determined to paint a wonderful portrait of you as you actually are, not in the costume of dead ages, but in your own dress and in your own time. Whether it was the Realism of the method, or the mere wonder of your own personality, thus directly presented to me without mist or veil, I cannot tell. But I know that as I worked at it, every flake and film of colour seemed to me to reveal my secret. I grew afraid that others would know of my idolatry’ (Wilde, 2007: 95).

En este fragmento se confirma la “adoración” del pintor hacia el joven, así como la influencia de este último en el arte de Hallward: Basil no se cansa de pintar a Gray y, realiza una especie de técnica similar a la que Wilde utiliza en su novela, es decir, utiliza motivos míticos, sólo que en la pintura, no en la literatura. Sin embargo, esta idolatría genera en el joven vanidad, pecado por el cual, Dorian realiza el deseo que lo conduce a una vida licenciosa y dañina hacia otros. Los mitos de Adonis y de Narciso permean las dos etapas en cuestión.

Otra fuerza arquetípica con la que el pintor ejerce una influencia considerable en la personalidad de Gray es la fuerza arquetípica del Mago. Como apunté en una sección anterior, la fuerza arquetípica del Mago se encuentra presente en todo aquel individuo que accede a cualquier conocimiento; en este sentido, Hallward, al ser un pintor hábil,

potencializa esta fuerza arquetípica. El punto de la narración en la que resulta evidente esta influencia es el momento en el que los tres amigos reconocen la belleza del retrato. El retrato que Hallward le elabora a Gray se convierte en un espejo del alma de su dueño (gracias al deseo que él realiza, atormentado por el descubrimiento de la vida que Lord Henry instiga en su persona) y acerca a Basil a la fuerza arquetípica del mago, en el sentido de que es el pintor quien se convierte en artífice del objeto que le permite al personaje principal *conocer* más acerca de si mismo:

The energies of the Magician archetype, wherever and whenever we encounter them, are twofold. The Magician is the knower and he is the master of technology. Furthermore, the man who is guided by the power of the Magician is able to fulfill these Magician functions in part by his use of ritual initiatory process. He is the ritual “elder” who guides the processes of transformation, both within and without. The human magician is always an initiate himself, and one of his tasks is to initiate others. But of what is he an initiate? The Magician is an initiate of secret and hidden knowledge of all kinds. And this is the important point. All knowledge that takes special training is the province of the Magician energy (Moore y Gillette: 1991, 98).

Sin embargo, tal parece que la influencia ejercida por Basil resulta insuficiente. En primer término debido a la ceguera que le causa la belleza del joven, la interacción real, aquella en la que intercambiamos ideas y las contrastamos con nuestras experiencias, es nula. Hallward se limita a vivir de manera apasionada la atracción que le causa Gray y verter esta fascinación en su arte. En segundo término, el mismo Gray considera sus posturas poco interesantes. El pintor, finalmente, sólo le enseña a ser vanidoso. La ideología de Hallward resulta muy tenue, poco atractiva, nada audaz, *muy victoriana, muy inglesa*, diría Lord Henry Wotton.

En este sentido, el freno que representa la influencia de Hallward (recuérdese el hecho de que su discurso se encuentra claramente identificado con el discurso oficial imperante) encuentra afinidad con la figura arquetípica del Rey. En otras palabras, el papel de tutor que el personaje Basil Hallward ejerce, esboza las características de la

fuerza arquetípica del Rey en equilibrio: "...Two functions of King energy make this transition from Boy psychology to Man psychology possible. The first of these is ordering; the second is the providing of fertility and blessing..." (Moore y Gillette, 52). A pesar de esta influencia positiva en la vida del personaje principal, la manera en que ésta llega a la vida de Gray es tardía. La ceguera causada por la idolatría hacia la belleza del joven impide que Basil transmita esta energía a Gray. Además, antes de que esta fuerza arquetípica pueda entrar en la vida del joven, la naturaleza transgresora del personaje Lord Henry entra en escena. Lo único que hace falta para que el "niño mimado" comience a devorar el mundo con sus demandas es el elemento hedonista que el Wotton agrega a su vida. La influencia de Hallward se apaga. Adicionalmente, en términos narratológicos, el tempo narrativo también se acelera y, en cuestión de un par de capítulos, se suceden años en la vida del personaje principal. Es en la etapa de madurez que Hallward y Gray vuelven a encontrarse. El pintor desea discutir con su antiguo modelo los rumores que circulan sobre su vida llena de excesos y le plantea el camino del arrepentimiento. De esta manera el personaje se acerca a la fuerza arquetípica del rey, ofreciendo orden y rectitud al hombre que ya se confesó de todo pecado. En el único encuentro en que Basil es capaz de ejercer esta influencia en Gray, su intento termina en tragedia. Sus muestras de compasión por Dorian no son suficientes, simplemente causan ira en él, lo que culmina en un asesinato. El miedo que representa la aceptación de todos los actos terribles que Dorian comete despiertan la sombra de la fuerza arquetípica y determinan su destino trágico. Como mencioné con anterioridad, la influencia de la fuerza arquetípica del Rey a través de Hallward resulta tardía, debido a que en primer término, el pintor le enseña, quizá sin desearlo, la vanidad a Gray. En otras palabras, el artista incide de manera directa en el proceso de

autodeterminación del joven, haciéndole destacar el efecto de su belleza en los demás. En este sentido la profesión de Hallward resulta muy significativa: es un “creador” en tanto que artista y contribuye en la creación de la personalidad del joven. Finalmente la vanidad despertada en Gray es la base a partir de la cual la conducta licenciosa del joven detona; la influencia de Hallward acerca a Gray a una de las principales funciones de la psique que lo dominan, (la fuerza arquetípica que determina sus actos): la de la figura del Amante en su polo activo. La historia de Gray también permite leer entre líneas una explicación racial y evolucionista de su destino, sin embargo.

Capítulo 3

EL DIVAGAR DE UNA CLASE

A mediados del siglo dieciséis (bajo la influencia de la ideología generada por la reforma protestante en el continente europeo y de alguna otra, gracias a un capricho de su monarca Enrique VIII), Inglaterra rompe con la iglesia católica-romana. Esta ruptura generó una serie de cambios en la práctica religiosa de la zona geográfica en cuestión, en un principio fueron meramente nominales y administrativos, así como problemas políticos internos. Asimismo, permitió una mayor diversidad de credo y acercó a los pueblos subyugados por el incipiente imperio inglés, al Protestantismo. Al remanente de la cultura celta, identificado principalmente con los pueblos escoceses, irlandeses y galeses, estando sujeto en primer término al cristianismo-catolicismo, le costó trabajo adaptarse al cambio. En muchos casos (por ejemplo el de los irlandeses) la antigua fe y la relación con el papado romano no se perdieron del todo. A partir de este evento histórico de gran trascendencia en la historia de Gran Bretaña, comienza una época de despunte económico que se inicia con la reina Isabel I y que significa el gradual establecimiento de un imperio de orden global:

It was indeed an 'admirable year', as the prophets had foretold. England was now the mistress of the seas, and the New World lay open to her adventurers, men like Raleigh, who was already trying to plant a colony in Virginia; and it was probably in this year that Shakespeare saw Marlowe's first play, Tamburlaine, which voiced the heroic aspirations of the new men of the Renaissance (Halliday, 102).

Las políticas audaces (canalizadas apropiadamente por Isabel I) permitieron esta primera etapa de prosperidad y bonanza que se obtuvo para el pueblo inglés. El siguiente paso les correspondería a los monarcas subsecuentes, pero el gran paso lo emprendió esta temeraria mujer.

Conforme los reinados británicos cumplían su ciclo, los eventos históricos, así como los cambios políticos le daban forma a la sociedad inglesa. Paralelamente, el desarrollo de la ciencia y las artes también encontró un momento de auge y desarrollo sin igual. El mundo moderno comenzó a gestar nuevos movimientos culturales como la Ilustración y a cuestionar la fe, junto con todo el aparato gubernamental que la sostenía, así como sus instituciones y credos. Asimismo, se empezó a cuestionar la legitimidad de los gobiernos monárquicos y también se gestaron nuevos pensamientos políticos. El gran evento político resultante de esta etapa dio sus frutos casi al alcanzar la siguiente, el Romanticismo: la revolución francesa. En términos literarios el Romanticismo es la etapa que se originó a partir de esta combinación de racionalismo y reflexión:

The convulsion of the French Revolution and the ensuing war involved a revolution in the arts, and the high hopes and heroism of the period inspired a galaxy of writers comparable to those of the age of Elizabeth, the Armada and twenty years' war with Spain. Breaking with the effete classical tradition of the eighteenth century and discarding its artificial poetic diction, the poets turned for inspiration on nature and wrote in a language more nearly resembling that of everyday life (Halliday, 168).

El Romanticismo constituye un acercamiento al ser, al yo interno, que subyace en todo hombre, en toda mujer y en la fuerza de su voz y sus deseos. En muchos sentidos el Romanticismo parecería un tipo de pensamiento subversivo, puesto que elogia la individualidad, el genio y la libertad.

Un estado requiere de mayor sentido de la colectividad; el Romanticismo, al expresar la individualidad del ser se erige como una fuerza opuesta a la cohesión que un gobierno representa. Asimismo, este movimiento literario representa un acercamiento a la parte irracional de los seres humanos, a todo aquello que permanece escondido, al inconsciente, como posteriormente lo bautizaría Freud.

Para el momento histórico de Wilde, la Época Victoriana (que se encuentra marcada una vez más por el reinado de una mujer y una etapa de despunte económico y

social) constituye un pilar y una referencia ineludible en el imaginario del pueblo inglés, como una época dorada. El hombre nacido en el siglo XIX (sobre todo el inglés de clase alta), más que ninguno en alguna otra época, pudo observar cómo su mundo comenzaba a cambiar de manera vertiginosa, y, gracias a un fenómeno tecnológico muy específico, *la revolución industrial*, las puertas de un universo de posibilidades comenzaba a abrir sus puertas; el globo terráqueo y sus recursos parecían rendirse ante el ingenio del hombre. La nueva tecnología comenzó a moldearlo todo: la arquitectura, la ciencia, las artes; todo comenzó a girar en torno de un concepto: el progreso. La bonanza económica y el desarrollo acelerado permitieron también el desarrollo del consumismo, como lo conocemos en la actualidad y a un nuevo concepto de esparcimiento:

The old moral framework of discipline and work appealed less to a new generation that preferred the luxuries and relaxation of the new consumer culture. The Great Exhibition at the Crystal Palace in 1851 launched a new era in conspicuous consumerism and mass culture. A million bottles of Schweppes soda-water, lemonade and ginger –beer were sold across the counter of the refreshment stand of the Exhibition. French visitors were astonished by the mass production in England of luxury goods. One French journalist wrote ‘It’s very odd. An aristocratic country like England is successful at supplying the people, whereas France, a democratic country, is only good for producing goods for the aristocracy.’ The Great Exhibition encouraged a new ‘habit of enjoyment’ and leisure to no purpose that discomfited the evangelicals and puritan –minded (Sloan, 56).

En otras palabras, el hombre victoriano tuvo acceso a una cantidad nunca antes vista de bienes materiales para utilizar, comprar, coleccionar, etc., El mundo giraba en torno a Gran Bretaña, la fuerza y la voluntad del hombre habían alcanzado su máxima expresión en el refinamiento, la clase y la cultura del mundo anglosajón. Cualquier hombre perteneciente a la clase aristocrática podría sentirse en el centro del universo. El poder y la influencia del imperio Británico se imponían mundialmente.

Sin embargo, todo ese progreso también tenía un elevado costo: las condiciones de las clases sociales más bajas sufrían un deterioro marcado con la misma velocidad que el progreso ganaba ventaja: la literatura de la época –la más representativa de este

fenómeno, la de Charles Dickens – criticaba de manera enérgica los caldos de cultivo que se gestaban a la sombra de la revolución industrial y sus efectos; los movimientos sociales se inclinaban hacía ideologías como el socialismo, y la monarquía vislumbraba una sombra de peligro en estas tendencias:

In France, the Paris Commune was quickly suppressed, but the Alliance of workers and intellectuals remained for the Left a powerful symbol of revolutionary action against large- scale financial and industrial control. Many of the heroes and intellectuals of the Commune (known as ‘Communards’) escaped to London to join earlier political exiles from Europe (...) Among the English middle classes, some answered the stirrings of radical revolt with a return to a paternalistic spirit that underpinned the Charity Organization Society (Sloan, 33).

Wilde mismo simpatizó con tendencias socialistas argumentando muchas de sus ideas en “Man under Socialism”. Sin embargo la época no daba para un salto así. Lo más que se pudo permitir fue una escalada de clases, de la cual el escritor de *The Picture...* también fue beneficiado (no sin ser observado con recelo, por su origen racial, es decir por ser irlandés y por incrustarse de manera exitosa en los círculos sociales ingleses gracias a su ingenio e inteligencia característicos). Wilde mismo puede ser considerado como claro representante de la época (sobre todo de la etapa final de transición con lo moderno) por su naturaleza controvertida y sus ideas subversivas.

En este capítulo analizo la construcción del personaje Dorian Gray en la segunda etapa de desarrollo establecida en la introducción. Apelo al análisis de los elementos textuales con los que se construye la misma, gracias a que cuenta con todo el relato como acervo para analizar. Es decir, a diferencia del estadio anterior el relato se centra en esta etapa del personaje, lo que ofrece una cantidad mayor de elementos para su análisis. Una vez terminado éste, procedo a asociar el resultado del efecto de personaje con los arquetipos que esboza. Sin embargo, al igual que en el capítulo anterior, me centro en las fuerzas arquetípicas que el Wotton exhibe y transmite a Gray a causa de la

influencia que ejerce sobre él. De manera posterior, recalco la importancia, nuevamente, de las asociaciones intertextuales que causan una transformación del personaje (en términos conductuales) que recrea de manera exacta un efecto de desarrollo en el mismo; de manera similar a la primera etapa, estas asociaciones también le otorgan a la narración un eje temático predeterminado.

La construcción del efecto de sentido en el personaje Dorian Gray en la segunda etapa

Gracias a que el relato de *The Picture...* se centra en el desarrollo psicológico que sufre el personaje principal en la narración, el análisis en cuestión cuenta con más elementos a su disposición. La etapa psicológica que analizo en este apartado se construye a partir de la ruptura del estado inicial de Gray por medio del contacto ideológico con Lord Henry. Dorian sale del lugar privilegiado que poseía con Hallward y se dirige al mundo real para vagabundear por las calles. Una vez más, el fenómeno de la intertextualidad se hace presente: la salida de Gray al mundo real le hace eco al mito de la caída del hombre (como se observó con anterioridad); su interacción con Wotton se remite al mito de la tentación del hombre por el demonio y el interés de éste por robarle a Dios a su más preciada creación; el asesinato de Hallward encuentra su base en el mito de Caín y Abel; el divagar por el mundo de Gray encuentra su eje temático en la historia de Melmoth el errabundo que a su vez, encuentra el suyo en el mito del judío errante. Las implicaciones que se generan a partir del parentesco con estos mitos son atendidas en una sección posterior. Ahora bien, aunque la descripción física del personaje debería ser un elemento a considerar en esta construcción, la descripción física de Dorian se mantiene

inalterada (por lo tanto resulta de interés nulo en el presente), con excepción del final, en el cual si ocurre un desarrollo. La relación entre Wotton y Gray se gesta en el jardín del pintor y evoluciona conforme van pasando los años dentro del mundo diegético. Wotton es un espectador de la vida de Gray, y tiene la oportunidad de observar sus actos y opinar sobre ellos, a la distancia. La tabula rasa ahora está llena de ideas que pone en acción; Dorian Gray comienza a desarrollar una personalidad de dandy hedonista y la sombra de la fuerza arquetípica del amante describe de manera acertada el accionar de esta figura.

En cuestiones de caracterización por medio del nombre, el personaje del Lord Henry no ofrece referencias relevantes; lo único que puede deducirse de su nombre es una posición social: es un noble. En este sentido cabría recalcar la diferencia entre Henry Wotton y Dorian Gray: el primero es un aristócrata por derecho de nacimiento, y, por lo tanto, su pertenencia en este círculo es totalmente lícita. El segundo, en oposición, pertenece a la aristocracia por herencia materna, es decir, existe la posibilidad de que se inserte en ella, pero tal pareciera que no le es legítimo pertenecer. Esta obviedad permite al lector reconocer un prejuicio de la época al que me he referido con anterioridad: sólo la clase alta de la sociedad inglesa, con un origen racial específico, pertenece de manera legítima al nicho racial que puede ser asociado exitosamente al concepto de “progreso”. El destino de ambos personajes está marcado por esta diferencia: mientras que el noble no sufre un destino trágico, Gray muere aterrorizado y perseguido por su conciencia. En cuestiones físicas una de las únicas descripciones realizadas es recibida por el lector por medio del filtro que constituye el personaje de Dorian:

Dorian Gray frowned and turned his head away. He could not help liking the tall, graceful young man who was standing by him. His romantic olive-coloured face and worn expression interested him. There was something in his low, languid voice that was absolutely fascinating. His cool, white, flower-like hands, even, had a curious charm. They moved, as he spoke, like music, and seemed to have a language of their own. But he felt afraid of him, and ashamed of being afraid. Why had it been left for a stranger to reveal him to himself? He had known Basil Hallward for months, but the friendship between them had never altered him. Suddenly there had come some one across his life who seemed to have disclosed to him life's mystery. And, yet, what was there to be afraid of? He was not a schoolboy or a girl. It was absurd to be frightened (Wilde, 2007: 21-22)

En esta descripción se destaca el poder que la voz del personaje ejerce sobre Dorian y el halo de misterio que envuelve a Harry, que a su vez causa miedo en Gray. Otra vez la psicología de la influencia permea la relación que existe entre estos dos personajes. Es precisamente esta influencia la que me interesa: más que la caracterización de Wotton, las ideas que inyecta en el joven Gray son los elementos que servirán de punto de partida en mi análisis de Dorian en la etapa propuesta. De acuerdo con Pimentel, “un aspecto capital en la caracterización de los personajes es su discurso, a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato” (83). En este sentido, gracias al fenómeno de la influencia, puede afirmarse que la caracterización de Gray depende de manera directa de las ideas expresadas por Lord Henry en su discurso. Es decir, gracias a la ilusión de inocencia-ingenuidad creada por el escritor con anterioridad, el efecto de la influencia en el joven resulta congruente y creíble al lector. Sin el desarrollo de la ilusión referida en la primera etapa, la fuerza extraordinaria que desarrolla la personalidad del Lord estaría fuera de lugar.

Misterioso y mundano, conocedor y poco conocido, el personaje de Lord Henry puede compararse con un cofre lleno de frases paradójicas equiparable al ingenio del escritor de *The Picture*, Oscar Wilde. De mente extremadamente aguda, es uno de los primeros personajes en ser introducidos al lector. Es él quien, motivado por la belleza

extrema de Gray, demanda conocer al modelo y, al conocerlo, imprime en el joven un pensamiento inquietante, la vida es fugaz y todo lo que es material tiene un ciclo de vida:

'No, you don't feel it now. Some day, when you are old and wrinkled and ugly, when thought has seared your forehead with its lines, and passion branded your lips with its hideous fires, you will feel it, you will feel it terribly. Now, wherever you go, you charm the world. Will it always be so?... You have a wonderfully beautiful face, Mr. Gray. Don't frown. You have. And Beauty is a form of Genius—is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation. It is of the great facts of the world, like sunlight, or spring-time, or the reflection in dark waters of that silver shell we call the moon. It cannot be questioned. It has its divine right of sovereignty. It makes princes of those who have it. You smile? Ah! When you have lost it you won't smile.... People say sometimes that Beauty is only superficial. That may be so. But at least it is not so superficial as Thought is. To me, Beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible.... Yes, Mr. Gray, the gods have been good to you. But what the gods give they quickly take away. You have only a few years in which to live really, perfectly, and fully. When your youth goes, your beauty will go with it, and then you will suddenly discover that there are no triumphs left for you, or have to content yourself with those mean triumphs that the memory of your past will make more bitter than defeats. Every month as it wanes brings you nearer to something dreadful. Time is jealous of you, and wars against your lilies and your roses. You will become sallow, and hollow-cheeked, and dull-eyed. You will suffer horribly' (Wilde, 2007: 22).

De este fragmento se puede deducir el elemento hedonista de las ideas del Lord, cercana al *carpe diem* y enlazado a la belleza del joven. Asimismo, en el discurso se resalta la importancia que se le da a la belleza, como uno de los valores más importantes que pueden existir, incluso por encima de la razón: el esteticismo practicado por Wilde. Lo que el Wotton tiene en mente es la figura del dandy esteticista y cuando alude a vivir de esta manera, se refiere a disfrutar esta forma de existencia. En definitiva, la referencia a estas ideas o a esta filosofía de la vida, puede resultar escandalosa, si se le compara con el modelo victoriano heterodoxo. La ideología del Lord no se basa sólo en la sensualidad: es una corriente meramente subversiva que propone no vivir atados al yugo de la moral y de la religión (los dos estandartes de la época). Lo extraño de esto es que,

en el texto, las acciones que el Lord pone en práctica basándose en este estilo de vida son escasas, casi nulas. Wotton sólo expresa idea tras idea, y construye su personalidad con su discurso ante los demás personajes. No es un hombre de acción; es decir, Lord Henry es el único de los personajes que, si bien sufre un deterioro físico (envejece), no muere y permanece tan frío y distante a las situaciones que le acontecen como siempre. En esencia, se le consideraría como un personaje que causa cambios pero no los sufre, puesto que de su discurso se deduce que vive el mismo efecto de saciedad del juicio errante: lo ha experimentado todo y ya no le queda más que conocer. Obsérvese la caracterización de Harry por medio del filtro que representa el personaje Basil:

‘I hate the way you talk about your married life, Harry,’ said Basil Hallward, strolling towards the door that led into the garden. ‘I believe that you are really a very good husband, but that you are thoroughly ashamed of your own virtues. You are an extraordinary fellow. You never say a moral thing, and you never do a wrong thing. Your cynicism is simply a pose.’ (Wilde, 2007: 8)

En este comentario, proveniente del punto de vista de Basil, se apunta a la posibilidad de que la actitud hacia la vida que Lord Henry sustenta en su discurso, difiere de sus actos. Es decir, se confirma su personalidad: es una influencia que disfruta observando el desarrollo de los demás y ocultando el propio, no hay evidencia textual que justifique una conducta licenciosa por parte de este personaje, puesto que dentro del mundo diegético el lector sólo adquiere información de sus actos por medio de su discurso; dentro del mundo diegético no se alude a alguna acción que ejemplifique los actos del noble.

La gran importancia de este personaje radica en la influencia que ejerce en el protagonista de la historia: Lord Henry “moldea”, de manera literal, la personalidad de Dorian Gray y lo hace de manera consciente, directa (de hecho lo considera un estudio

psicológico). En este sentido, la fuerza arquetípica que parece dominarlo es la del Mago, de la misma manera que se observó en el personaje Basil, solamente que en uno de sus polos activos, conocido como “la sombra” del arquetipo, fenómeno que abordo en una sección posterior. Lord Henry asume el papel de “mentor del joven”, que Gray acepta gustoso en la práctica, sin imaginarse las consecuencias que esto traerá a su vida. Lord Henry se caracteriza por su conocimiento del mundo y su visión paradójica del mismo; es el conocimiento lo que le otorga un enorme poder sobre Gray y lo posiciona en un lugar privilegiado en tanto que influencia psicológica.

Las referencias intertextuales que refuerzan la caracterización del personaje

En este punto de la narración se ha alcanzado ya un efecto de desarrollo en el personaje Dorian Gray; la imagen de éste como un ser inocente e ingenuo se ha modificado con la influencia de la admiración que siente Hallward por él, Gray se ha vuelto consciente de sí, y se ha convertido en un ser vanidoso en el proceso. Mediante su posterior contacto e interacción con el personaje Lord Henry es que desarrolla una tendencia psicológica muy específica que contribuye a reforzar el destino trágico final, lo que abordo en la parte final de este capítulo. En esta sección analizo los ejes temáticos utilizados por Wilde para construir y guiar los actos y la suerte del personaje principal. Para poder iniciar, debo remitirme una vez más al encuentro de Wotton con Gray, en el estudio de Hallward. Este pasaje, en el que las dos fuerzas se oponen, y forcejean por la amistad de Gray, le hace eco, al igual que el jardín, a varios elementos judeo-cristianos presentes en la tradición religiosa de occidente. Una de estos lugares comunes del cristianismo es la idea de que Dios y el diablo continuamente dialogan sobre el hombre y luchan por

acercarlo a una u otra postura; de la misma manera que en los mitos originales, estos personajes tiñen las acciones de Dorian Gray con una idea de lo “bueno” o lo “malo” dependiendo a que personaje se incline (a qué filosofía de la vida). El accionar posterior de Gray también encuentra en el mito del judío errante un eje de sentido, puesto que, al igual que la mítica figura del judío y el personaje Melmoth, el personaje principal se desencanta, se *harta*, de poder conocerlo todo. De manera similar, el homicidio que comete Gray (el de Basil) encuentra su origen parcialmente en el mito de Caín y Abel.

De acuerdo con la tradición judeocristiana, el Ser Supremo y Luzbel continúan en comunicación, a pesar de la rebelión del arcángel y su posterior caída. Uno de los ejemplos más claros de este lugar común mencionado con anterioridad, se puede encontrar en el libro de Job, en el que se nota el efecto de familiaridad que existe entre ambos seres y que se refiere a su interés por el ser más representativo de la creación:

And the LORD said unto Satan, Whence comest thou? Then Satan answered the LORD, and said, From going to and fro in the earth, and from walking up and down in it. /And the LORD said unto Satan, Hast thou considered my servant Job, that there is none like him in the earth, a perfect and an upright man, one that feareth God, and escheweth evil? /Then Satan answered the LORD, and said, Doth Job fear God for nought? (Job I 7-9)

Una relación semejante a la descrita en el pasaje bíblico puede observarse en la establecida por el pintor y el noble Wotton: el pasaje que el narrador esboza sugiere una actualización del mito ancestral, en la que las fuerzas del bien y del mal (despojadas de sus nombres) vuelven a luchar por el preciado tesoro: el hombre. Una vez más la transformación simple genera y le da sentido al texto, causando una dirección en la trama desde el mismo inicio, de manera predeterminada. El texto bíblico representa el hipotexto y *The Picture of Dorian Gray* el hipertexto. Tal pareciera que la batalla por el

hombre ha continuado, pero ahora se gesta en el siglo XIX. En otras palabras, el mito se ha actualizado.

Conforme la balanza se va inclinando a una fuerza, el colorido del ambiente se va apagando. Primero se vuelve más gris, debido al deambular de Gray con Wotton por la ciudad; después acerca al personaje principal a la oscuridad de los barrios bajos, de manera intermitente e insinuada:

Las insinuaciones de que Dorian frecuenta las oscuras calles de Londres serán el único indicador de la doble vida que lleva el personaje. Es a partir del capítulo XIII que nos encontramos con detalladas descripciones de los oscuros sitios que Dorian visita. Pero es particularmente a partir del momento en que Dorian asesina a Basil Hallward que se marcará claramente en el texto una irrupción absoluta de la oscuridad del bajo mundo en la luminosidad del mundo burgués (Lutteroth, 66).

Este oscurecimiento del ambiente alcanza su clímax en un punto culminante de la narración: al ser interrogado por Basil sobre los rumores que rodean su vida, Dorian accede a llevarlo a la sucia, olvidada y oscura habitación donde esconde el retrato y realizar el más grande crimen, un asesinato. La compasión que el pintor le demuestra no lo conmueve, es más, incita su rabia. El delito encuentra su eje de significado en el mito de Caín y Abel, en el que dos hermanos (los hijos de Adán y Eva) compiten por el amor de Dios. La bondad, ingenuidad y perfección de Abel irritan a Caín, quien lo detesta y por celos lo mata. En términos de *The Picture...* Dorian siente un odio enorme por Hallward, argumentando que él es parte de su estado actual de maldad, al hacerlo consciente de su belleza y contribuir a desarrollar la vanidad en él. En un arranque de ira, asesina a uno de sus mejores amigos, quien le ofrecía redención (la redención apegada al discurso victoriano). De esta manera la transición de la luz a la oscuridad queda por fin establecida. Gray ha decidido sucumbir de manera absoluta, a la nueva ideología que se le enseña a través de Wotton: debe probar toda emoción y hartarse de

ella, debe aprender por medio de los sentidos. En cierta manera este hartazgo sensorial se emparenta con el libertinaje asociado a la no sujeción a un código ético-religioso y se encuentra, a su vez, directamente relacionado con el concepto occidental del pecado. Asimismo, la figura que se desarrolla a partir de esta serie de conductas presentes en el personaje de Dorian Gray a partir de su adopción del hedonismo, se encamina a una figura presente en la mayoría de las culturas que cuentan con un aparato religioso: Dorian Gray encarna una suerte de hombre maldito, que divaga por medio de sus sentidos.

Por último, queda la referencia intertextual del judío errante. Esta leyenda encuentra sus bases en las referencias hechas en la biblia a hombres que, de alguna manera, no mostraron compasión a Jesucristo y éste les condenó a errar por el mundo sin la posibilidad de morir, hasta que regresara por segunda ocasión. Sin embargo, el mito tiene raíces más extensas:

Oriental and Occidental Legendry alike yield examples of one form of tedious punishment –eternal wandering. About a hundred instances of wandering, for various reasons, could be cited. But the penalty is usually exacted for blaspheming or some other offense against a deity, notably for pride and presumption, personal arrogance directed against a god (Anderson, 2).

El punto central de tal narración es disparar la imaginación del hombre hacía la posibilidad de conocer todas las experiencias que el mundo guarda, en todas las épocas y la sensación de hastío y castigo que esta condición generaría en cualquier hombre que tuviese que vivir un destino así. En el caso de Gray, mientras más pasa el tiempo del relato, un aire de saciedad y cansancio comienza a permear la historia: todas las sensaciones que ha probado dejan de causarle placer, las ha probado todas. En este sentido, me he concentrado más en la fuente intertextual que le da pie al efecto de sentido, más que en la referencia a la que me remití originalmente (Melmoth) debido a

que considero que la influencia del judío errante es la que le da pie a narraciones de este tipo. Es decir, el hipotexto bíblico se ve enriquecido dentro del contexto victoriano y permite vislumbrar un dejo de crítica hacia el espíritu inquisitivo de la época: el hombre es un ente errante, cuya búsqueda no cesa y no causa ninguna satisfacción; saberlo todo, experimentarlo todo, dejan un vacío en aquellos que lo hacen. La narración de Melmoth el errante es un hipertexto más, no el hipotexto de la única novela de Wilde. Este efecto de sentido se enriquece gracias a la descripción psicológica de Gray. En este punto de mi investigación, resulta notorio que Wilde utiliza de manera recurrente el mito para darle sentido a su narración, así como para otorgarle una suerte de genealogía psíquica a la problemática que le presenta al lector, en una versión actualizada de los mitos clásicos con que desarrollo su novela.

El equivalente psicológico del personaje en la segunda etapa

En el primer capítulo establecí que en el efecto de personaje Dorian Gray se recrea de manera efectiva la figura arquetípica del niño divino; apunté, además, hacia la naturaleza frágil de esta fuerza y las posibles implicaciones que podrían generarse de un desorden de esta figura, lo que se traduce en “the high chair tyrant”, que es la sombra de este arquetipo de la psique en un niño. En el segundo capítulo recalqué el desarrollo por el cual atraviesa el personaje principal gracias a la influencia del personaje Basil Hallward y las fuerzas arquetípicas que recrea este personaje (el amante y el mago) y cómo las mismas generan un efecto de desarrollo psicológico en el personaje Dorian. En este capítulo me centro en las fuerzas arquetípicas que esboza el personaje Lord Henry Wotton y analizo su injerencia en el desarrollo de la conducta de Gray. Inmediatamente después de entrar en contacto con Gray, la impresión y el interés que Wotton causa en él

son evidentes, pues, ante el deseo de Basil de que el noble los deje solos, Gray se encapricha por retenerlo (habiendo sido manejado hábilmente por Henry):

‘Harry, I want to finish this picture to-day. Would you think it awfully rude of me if I asked you to go away?’ Lord Henry smiled, and looked at Dorian Gray. ‘Am I to go, Mr. Gray?’ he asked. ‘Oh, please don't, Lord Henry. I see that Basil is in one of his sulky moods; and I can't bear him when he sulks. Besides, I want you to tell me why I should not go in for philanthropy.’ ‘I don't know that I shall tell you that, Mr. Gray. It is so tedious a subject that one would have to talk seriously about it. But I certainly shall not run away, now that you have asked me to stop. You don't really mind, Basil, do you? You have often told me that you liked your sitters to have someone to chat to’.
(Wilde, 2007: 18).

De manera precisa es en este encuentro casual entre amigos que por primera vez tiene contacto con el joven Gray: Wotton comienza a discutir con él acerca de la fugacidad de la vida y lo conduce a la comprensión de que aquello que lo define en esa etapa de la juventud (su extrema belleza) es un “bien” fugaz que se esfumara con el paso de los años, reduciendo a su propietario a un anciano con recuerdos del pasado como sus más grandes tesoros. Los efectos que causan estas ideas en la trama de la historia son varios: el deseo de conocer más por parte del joven (fuerza germinal que determina el destino trágico del personaje principal) y la captura en el retrato de este nuevo “humor” en el joven Gray: del reconocimiento de su belleza –inspirado por Hallward– al reconocimiento de la fugacidad de la vida y la consecuente adopción de una filosofía tal.

Ese mismo día Gray rompe su promesa de acompañar a Hallward y decide profundizar la amistad con Wotton. Con el paso del tiempo es notorio que su influencia se ha acrecentado en el joven, pues éste comienza a adoptar actitudes e incluso discursos del noble “... Dorian smiled, and shook his head: ‘I am afraid I don't think so, Lady Henry. I never talk during music, at least, during good music. If one hears bad music, it is one's duty to drown it in conversation.’ ‘Ah! That is one of Harry's views, isn't it, Mr. Gray? I always hear Harry's views from his friends. It is the only way I get to know of

them...” (Wilde, 2007: 42). El efecto de mimetización entre Gray y Wotton se alcanza gracias a la adopción del discurso filosófico hedonista por parte del personaje principal, lo que el escritor refleja gracias a un evento simple: el personaje de la esposa de Wotton percibe qué tanto Dorian ha asumido la visión su esposo como propia. El hecho de que sea la esposa, el personaje que lo note, resulta interesante, pues qué mejor relación (aquella que supuestamente debe conocerlo gracias a su trato diario) que ella advierta el poder de su influencia. En esta segunda etapa del desarrollo psicológico del efecto de sentido enmarcado en el personaje Gray, se hace patente el hecho de que es seducido por las ideas de Wotton; su poder sobre el joven crece, mientras que la presencia de Hallward disminuye; Gray decide intoxicarse totalmente con estas ideas y vivirlas al máximo. Deja de frecuentar al pintor y prefiere al noble como compañía habitual. Desde el inicio de la narración, se configura un juego de oposición que perdurará a través de la historia, el encuentro entre opuestos, Basil Hallward- Lord Henry Wotton:

From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flame-like as theirs (*Ibid*).

La oposición que se consigue al presentar al personaje de Wotton (una ideología opuesta al discurso victoriano y al mismo tiempo totalmente inmersa en su sofisticación) transgrede el espacio del pintor, un jardín lleno de luz y flores. Por un lado el lector se encuentra con la imagen dandy del Lord, con cigarro en mano que conoce el mundo, como si fuera la palma de su mano. Por el otro, se le presenta la reclusión y poco agrado que el pintor expresa al mismo mundo, a la misma sociedad. Hallward resulta un personaje poco dinámico, muy cercano al discurso oficial. En este sentido, la oposición de ambos personajes le hace eco a los mitos que he resaltado en los capítulos

correspondientes (el bien y el mal, luchando por el ente inocente). Así, habiéndose ganado a Gray, Wotton ejerce un rol actoral que se le otorga gracias al fenómeno de intertextualidad descrito en el capítulo anterior: el noble asemeja con sus características retóricas a la serpiente seductora de la historia bíblica. La influencia que el noble ejerce sobre Gray se inclina hacia lo negativo, lo que puede inferirse gracias al destino trágico del protagonista de la historia. Es decir, la conclusión de una vida llena de excesos (un suicidio) motiva a una lectura en la que los actos del personaje principal pueden catalogarse como negativos en términos del discurso oficial imperante en la época y desequilibrados en términos psicológicos. Además debe agregarse la influencia que el núcleo temático (la tentación de Satanás al hombre y la caída de éste) tiene sobre el personaje Lord Henry (un agente luciferino) en la búsqueda de seducir a un agente puro (Dorian Gray).

Como ya he mencionado, y en un sentido similar a la categorización de los actos de Gray como “negativos”, el personaje de Lord Henry es presentado en el primer capítulo como una fuerza transgresora en el ambiente que rodea el jardín de Hallward (y que debido al fenómeno de intertextualidad descrito anteriormente, dota a Wotton de un aire luciferino). El arquetipo que se manifiesta en este efecto de personaje es, al igual que en el pintor, el Mago. Es decir, Lord Henry posee conocimiento, eso es algo innegable, el problema es lo que hace con él. Una vez más un personaje introduce a Gray en el conocimiento y lo “guía” en ese andar y nueva forma de vida que el joven adopta gustoso. Sin embargo, pareciera que su postura no resulta una manera sana de iniciar a otra persona en el conocimiento; es decir, la figura arquetípica que lo domina de manera más preponderante es la sombra de la fuerza arquetípica del mago: “...The

active pole of the Shadow Magician is in a special sense, a “power” Shadow. A man under this shadow doesn’t guide others as a Magician does; he directs them in ways they cannot see...” (Moore y Gillette, 111). Esta conducta refleja de manera acertada lo que ocurre cuando una persona o un grupo social abusan del conocimiento que poseen. En otras palabras, el conocimiento se utiliza como arma, como un objeto de poder o dominio que puede ejercerse sobre los demás, no en su beneficio, sino para dominarlos. En términos del inconsciente colectivo, resulta revelador yuxtaponer este desequilibrio psicológico presente en el personaje principal de la historia, al estereotipo del hombre victoriano y su sociedad, como imperio. Estoy hablando de manera más específica del aire de superioridad que se gesta dentro de todo coto de poder y la manera de proteger los privilegios creados por el mismo. Ahora, nótese la siguiente forma de expresarse del Wotton con respecto a lo que él considera la definición de influir:

Because to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes an echo of someone else's music, an actor of a part that has not been written for him. The aim of life is self-development. To realize one's nature perfectly—that is what each of us is here for. People are afraid of themselves, nowadays. They have forgotten the highest of all duties, the duty that one owes to one's self. Of course they are charitable. They feed the hungry, and clothe the beggar. But their own souls starve, and are naked. Courage has gone out of our race. Perhaps we never really had it. The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret of religion—these are the two things that govern us...” (Wilde, 2007: 19).

En esta exposición ideológica puede observarse la manera patente en la que el personaje de Lord Henry critica a su sociedad y a su tiempo: el hombre victoriano (de la época wildeana) esconde lo que realmente siente y desea, porque vive dominado por una ideología, que a su vez, encuentra sus bases en el miedo a Dios y a la sociedad; Lord Henry busca lo opuesto, la expresión. Y en términos sociales, la expresión sí ocurre en el mundo victoriano, sólo que de manera velada, en un mundo paralelo, el mundo

personal. Sin embargo, la parte más sobresaliente de este discurso de Wotton radica en su postura hacia lo que es la influencia y lo que desea hacer con el joven Gray (la información se obtiene a partir de la focalización del narrador en el personaje, en sus pensamientos): "...Yes; he would try to be to Dorian Gray what, without knowing it, the lad was to the painter who had fashioned the wonderful portrait. He would seek to dominate him—had already, indeed, half done so. He would make that wonderful spirit his own. There was something fascinating in this son of Love and Death..." (Wilde, 2007: 35). Una vez más, el tema recurrente de la psicología de la influencia hace su aparición. La gran diferencia entre la influencia que Dorian ejerce en el Lord y la que éste ejerce sobre el joven radica en que Lord Henry parece no dejarse llevar por ella, más bien la controla y la utiliza para su entretenimiento, quizá, su placer.

El resultado de esta caracterización psicológica es el reforzamiento de la imagen luciferina abordada en la sección anterior. En otras palabras, el papel que el escritor le asigna se caracteriza gracias al núcleo temático que le da forma a esa primera parte de la historia (la tentación de Satanás al hombre y la consecuente caída del último) más la descripción psicológica del personaje. Dorian ha accedido ya a tres de las cuatro fuerzas arquetípicas que le dan forma a la psique de un hombre, de acuerdo con Moore y Gillette, sin embargo, la influencia de los amigos que lo acercan a éstas lo han determinado a seguir el camino de la sombra, del miedo. De esta manera, viviendo emoción tras emoción, hasta el cansancio, y basando su aprendizaje de la vida en conductas desequilibradas, transcurren años en la vida de Gray, cada vez más frío e indiferente al contacto humano – se dice que todo el que se relaciona con él acaba mal – y en sus actos y en la forma de manipular a antiguos amigos se percibe un aire de

crueldad. La presencia de Wotton se mantiene, se fortalece, continúa. Incluso después de la caída más estrepitosa de Dorian (el asesinato de Basil), Lord Henry continúa en su vida como consejero y escucha. A estas alturas de la narración él mismo ha sufrido un cambio físico (ha envejecido) pero su mentalidad sigue siendo la misma: desea vivir la vida hasta el máximo, hasta secarla y envidia a quien parece haberla vivido así sin haberse manchado. Gray pareciera ser su ideal de vida. La belleza y la juventud son bienes absolutos y deseables. Sin embargo el destino trágico de Gray no permite una lectura tal.

El resultado en la conducta de Gray es el desarrollo de una personalidad totalmente inclinada al arquetipo del Amante. Es decir, su conducta oscila entre el polo activo y el polo pasivo de la fuerza arquetípica en cuestión: Se embarca en una serie de búsquedas, “siempre está buscando algo” (Moore y Gillette, 135), piedras preciosas, tapicería, leyendas, opio, etc. Piensa: “¿porqué debería poner algún límite a mis experiencias sensoriales y sexuales de este mundo, un mundo que tiene placeres interminables para mí?” (Moore y Gillette, 132). Es incapaz de amar, destruye la vida de su prometida. No respeta los lazos que establece con nadie; manipula a viejos amigos (también desarrolla el polo activo de la sombra del Guerrero) y los orilla a la locura o el suicidio; se involucra de manera extraña con la hermana de Lord Henry. A fin de cuentas, se vuelve lo que podría llamarse, un *outsider* legitimado únicamente por el poder del dinero y la doble moral de la época.

CONCLUSIONES

Al analizar los argumentos y las posturas ideológicas de los personajes como discursos, y, partiendo de la idea que las historias son una herramienta de acceso a la psique de un individuo y al inconsciente colectivo de su época¹⁶ será posible notar el remanente ideológico (el elemento religioso-moral en cuestionamiento en la época victoriana) que continua presente tanto en Wilde como en sus contemporáneos: dejar de creer en todo un sistema ideológico que ha moldeado toda una cultura (el cristianismo) requiere mucho más tiempo que sólo un par de siglos. La diferencia entre ambas ideologías radica en concepciones de la moral que no están presentes en el Lord y sí en el pintor: mientras el discurso de Lord Henry asocia al pecado (al igual que el pensamiento wildeano) con la facultad creativa, el discurso del pintor asocia este mismo concepto con otras nociones pertenecientes a la moral y la religión: el sufrimiento, el remordimiento, la consciencia de la degradación. Pareciera que ambos personajes encarnan lo que Gerard Durand concibe como “las fases de la cuenca semántica”:

En todo conjunto imaginario, delimitado, bajo los movimientos generales oficiales, institucionalizados, transluce una fluorescencia de pequeñas corrientes no coordinadas, dispares, y a menudo antagónicas. Estas resurgen en el sector <<marginado>> de nuestro tópico. Dan testimonio del desgaste de lo imaginario ubicado, que se fija cada vez más en códigos, reglas, convenciones (Durand: 200, 124).

Ambos discursos, el del pintor y su amigo, encarnan el antagonismo de dos imaginarios distintos, creados por la misma sociedad; en otras palabras, la posición ideológica de Hallward representa la ideología imperante en la época victoriana, mientras que la

¹⁶En *Women Who Run with the Wolves*, escrito por Clarissa Pinkola Estés, se detalla la naturaleza sanadora de las historias (seleccionadas con ese propósito o creadas a través de preguntas a los pacientes) y se resalta la importancia de este material como herramienta de acceso a la psique de un individuo así como su relación con el arte y las fuerzas arquetípicas, lo que nos remite a la posibilidad de acceder al inconsciente colectivo de la época también (1998,13-15).

ideología de Wotton refleja el pensamiento que se estaba gestando en Europa gracias a movimientos como los encabezados por Wilde (el esteticismo), en los que una visión más subjetiva de la realidad comenzaba a resurgir en oposición a la visión lógica, más racional que el hombre victoriano profesaba.

La oposición entre ambos personajes puede notarse más claramente en el siguiente diálogo:

‘But, surely, if one lives merely for one's self, Harry, one pays a terrible price for doing so?’ suggested the painter. ‘Yes, we are overcharged for everything nowadays. I should fancy that the real tragedy of the poor is that they can afford nothing but self-denial. Beautiful sins, like beautiful things, are the privilege of the rich.’ ‘One has to pay in *other ways* but money.’ ‘What sort of ways, Basil?’ ‘Oh! I should fancy *in remorse, in suffering, in... well, in the consciousness of degradation.*’ (Wilde, 2007: 67 las cursivas son mías).

Al ser realizadas estas afirmaciones, el personaje de Hallward queda deslindado de la ideología de Wotton, el hedonismo y, por lo tanto, se le acerca a un pensamiento más cercano a la sujeción victoriana de la conducta a valores ético-morales basados en la religión y más lejano a las nuevas propuestas, representadas por Wilde mismo. Así, el papel que desempeña Lord Henry a lo largo de la obra –el de mentor, ejemplo a seguir para un joven como Dorian – continúa interactuando con la figura mítica de la serpiente que tentó a Adán y Eva y los condujo a su expulsión del paraíso. También la figura y la postura ética que asume Basil refuerzan esta concepción, en la que el bien y el mal forcejean por el control del hombre y marcan su destino. Si nos adentramos al contexto victoriano, es notorio el hecho de que la sociedad que Oscar Wilde percibió y sin duda plasmó en una de sus obras más recordadas tiene que ver precisamente con este fenómeno: el hombre tiene en sus manos su destino, pero las influencias que lo cobijan y lo forman, sin duda, lo determinan. La carga evolutiva que el individuo posee también desempeña un papel importante. El hombre siempre se encuentra en este estado de

eterna inocencia y caída. De manera sorprendente, Wilde plasma un Londres azotado por los vicios y la doble moral que corrompe a la clase alta, alejando, nuevamente, el estereotipo de bienestar y progreso imperante en la época. Uno de los elementos que más deben de haber irritado a los hombres victorianos de su tiempo fue el hecho de que el mismo Wilde no pertenecía a los grupos aristócratas en los que se desenvolvía: pertenecía a una clase de hombre inferior, era irlandés.

Para finalizar, he de acotar que al realizar un estudio basado en la perspectiva psicológica de los arquetipos, pude profundizar en la mecánica de la poética de Oscar Wilde y apuntar hacia la utilización de los mitos como materia prima en la creación literaria; asimismo pude yuxtaponer un aparato crítico y el consecuente vocabulario técnico que esta rama de la psicología ha desarrollado a lo largo del siglo pasado y parte del actual a la concepción literaria del escritor: en sus ensayos críticos, el irlandés alude a la función de la literatura y de la crítica en términos muy cercanos a una perspectiva psicológica, pero en su tiempo, aun no cuenta con el aparato crítico que respalde sus ideas, puesto que esta ciencia aun está en su etapa inicial. En otras palabras, Wilde recurre a las impresiones para establecer las bases de su poética; profundizar en la psique propia es una manera de conocer al “otro” puesto que el hombre comparte con sus congéneres una base psicológica común: los arquetipos, para lo general, los complejos, para lo específico. Y, aunque es claro que el ejercicio de éste análisis es el punto de partida del escritor, también es claro que no utilizó una conceptualización tal, puesto que ésta resulta de los desarrollos posteriores de la psicología. Sin embargo si apuntó a la reutilización de los mitos clásicos, intuyendo la presencia de remanentes conductuales comunes a los hombres plasmados en estas obras. Lo anterior queda claro

al revisar las constantes alusiones a elementos de esta mitología en *The Picture...* que, si bien no parecen obedecer más que a una simple alusión no intencionada, adquieren una dimensión protagónica, una vez que el lector se percata del parentesco que existe entre ellas: retratan una conducta psicológica muy particular, la exacerbación de la utilización de los sentidos por parte del individuo que es dominado por esta fuerza y la imposibilidad de saciarlos. En este sentido, resulta interesante notar la observación wildeana que remarca la naturaleza psíquica de sus personajes: “Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be--in other ages, perhaps” (Gillespie, 58). Cita en la que, por un lado, la afirmación wildeana funciona de una suerte de caracterización de los personajes; por el otro, confirma la naturaleza psicológica de la construcción de los personajes: refleja mucho de la psicología del autor, pero aún más, también del imaginario de su tiempo. En otras palabras, Wilde alude a los niveles psíquicos del ello, el yo, el súper yo y el inconsciente colectivo. Manifiesta que los personajes están relacionados con lo que él piensa que es, lo que otros creen que es, y lo que desearía ser. En esta afirmación resalta la palabra “ages”, es decir, no puede serlo en esta época porque contrasta con el pensamiento victoriano. La importancia de esta afirmación recae en el hecho de reconocer la importancia de los niveles psíquicos: el súper yo y el inconsciente colectivo le dan forma al yo.

Como se sabe, el mayor logro de Jung fue demostrar que los seres humanos comparten un yo: el inconsciente colectivo. En otras palabras, nuestra identidad individual depende de nuestra identidad colectiva. En ésta se encuentran codificadas las series de creencias que nos adhieren a un pueblo, a una cultura, a una civilización. Así,

la percepción que el autor proyecta sobre sus personajes, y que, como mencioné, corresponde a las diferentes partes de la psique de un hombre resulta reveladora, sobre todo cuando el lector se acerca al personaje principal. La caracterización de Dorian corresponde, directamente, a acciones no aceptadas por la sociedad victoriana puestas en la práctica de manera velada, como una suerte de doble moral. En esencia representa los miedos que la sociedad ha creado y por los cuales vive: refleja la sombra del inconsciente colectivo de la época y culmina la experimentación del autor, su tabula rasa ya tiene una historia larga que contar. Una historia llena de pecados ante la sociedad.

Por último, considero que, el utilizar la teoría de los arquetipos para analizar la conducta de un constructo lingüístico (el personaje Dorian Gray) me permitió comprender los contrastes que ofrece la época victoriana con el juego de opuestos que impera en ella. Es decir, el análisis, por su naturaleza, permite hacer extensivo la lectura de un personaje a la lectura del tipo de hombre victoriano de la clase alta con sus abusos y virtudes, lo que puede enriquecer la visión de una época tal.

Bibliografía.

Almería, Luis. 2006. *Pandora en la encrucijada de los tiempos*, *Culturas Populares*. 2, mayo-agosto. (<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/beltranalmeria.htm>) (03/01/2012)

Anderson, George. 1965. *The Legend of the Wandering Jew*. Providence, Brown University Press.

Bucay, Jorge. 2009. *Las Tres Preguntas*. México D.F, Editorial Océano.

Cahil, Thomas. 2008. *De cómo los irlandeses salvaron la civilización*. Bogotá, Editorial Norma.

Díaz, Frida y Hernández, Gerardo. 2002, *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo: una interpretación constructivista*. México, D.F, McGraw-Hill /Interamericana Editores, S.A. de C.V.

Durand, Gilbert. 2000. *Lo Imaginario*. Trad. Carme Valencia, Barcelona, Ediciones del Bronce.

Ferrater, José. 1941. *Diccionario de filosofía*. México, D.F, Editorial Atlante.

Fido, Martín. 1973. *Oscar Wilde*. Leicester, The Hamlyn Publishing Group Limited.

Gagnier, Regenia. 1997. *Wilde and the Victorians*, en *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Nueva York, Cambridge University Press.

Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid, Altea Taurus Alfaguara.

Gillespie, Michael. 1996. *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*. Florida, University Press of Florida.

Graves, Robert y Patai, Raphael. 1983. *Hebrew Myths: The Book of Genesis*. Nueva York, Greenwich House.

The Holy Bible. 1911, Nueva York, American Bible Society.

Habib, Rafey. 2005. *A History of Literary Criticism*. Oxford, Blackwell Publishing.

Halliday, F.E. 1995. *England: A Concise History*. Londres, Thames and Hudson.

Jung, Carl Gustav. 1990. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Décima reimpresión, Princeton, Princeton University Press.

Ledger, Sally / Luckhurst Roger. 2000. *The Fin de Siécle. A Reader in Cultural History*. Oxford, Oxford University Press.

Lutteroth Kocher, Gala. 2009. *Foros luminosos y antros oscuros. Una guía para recorrer The Picture of Dorian Gray*. Tesina para obtener el grado de licenciada en lengua y literaturas inglesas. México, UNAM.

Moore, Robert y Gillette Douglas. 1990. *King, Warrior, Magician, Lover: Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine*. Nueva York, HarperCollins Publishers.

Ovid. 2010. *Metamorphoses: a New Translation, Contexts, Criticism*. Trad. y ed. Charles Martin. Nueva York, W.W Norton & Company.

Pimentel, Luz Aurora. 2002. *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI Editores.

Pinkola, Clarissa. 1998. *Women Who Run with the Wolves*. Londres, Rider, Random House Group.

Sandoval, Sergio. 2005. *Arte, artesanías y diseño. Diferencias y semejanzas, Episteme.5*, Julio-Septiembre. (http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero4-05/enfoque/a_arte.asp#moderno) (11/10/2011).

Sapir, Edward. 1978. *El lenguaje*. Trad. Margit y Antonio Alatorre. México, FCE.

Sloan, John. 2003. *Oscar Wilde*. Oxford, Oxford University Press.

Solomon, Robert y Higgins, Kathleen. 1996. *A Short History of Philosophy*. Nueva York, Oxford University Press.

White, Jerry. 2007. *London in the Nineteenth Century. A Human Awful Wonder of God*. Londres, Jonathan Cape/ Random House.

Wilde, Oscar. 2007. *The Picture of Dorian Gray*. Nueva York, W.W Norton & Company.

Wilde, Oscar. 2002. *Pen, Pencil and Poison en The Complete Works of Oscar Wilde*. Nueva Lanark, Geddes & Grosset.

Wilde, Oscar. 2002. *The Critic as Artist en The Complete Works of Oscar Wilde*. Nueva Lanark, Geddes & Grosset.

