

inducido por las teorías de Pater. Según Ellmann, para Wilde el esteticismo no era un credo sino un problema que logra plasmar en un mito moderno, el de la imagen vindicativa, en la que el arte se vuelve contra su original. Renovó la idea del pacto fáustico al localizar el tema en la controversia contemporánea del *art pour l'art*, plasmando su credo teórico y reflejando, de forma velada, lo que vivía sexualmente desde hacía cuatro años.

La imagen del mundo como pura y simple totalidad estética, analiza Mayer, es revocada: «Todos los que han caído en esta idolatría estética perecen por asesinato, suicidio, soledad» (240). El final no refleja necesariamente un moralismo al uso, en el que el transgresor es castigado por el orden divino y social, sino la consecuencia del narcisismo del personaje principal. Al defender el libro ante la prensa, Wilde explicó: «Todo exceso, como toda renuncia, lleva su propio castigo»<sup>4</sup>. Y sigue: «Lord Henry sólo quiere ser espectador de la vida. Descubre que quienes rechazan la batalla sufren heridas más profundas que quienes toman parte en ella». Respecto a Dorian, se trata de un personaje ciego, trágico en su solipsismo, una auto-parodia o autoexpiación del propio Wilde. Tratar de convertirse en objeto estético fuera del tiempo es morir: «Cuando Dorian intenta matar la conciencia, se mata a sí mismo». El *Retrato* pondría así de manifiesto las angustias que dominan un mundo homoerótico estetizado y estigmatizado.

Sin embargo, las oposiciones binarias no terminan de cuajar en la obra, muestran más bien líneas de fractura, que son las del binarismo constitutivo victoriano. El arte se opone a la vida, pero la vida es el arte más elevado, y es el retrato (arte) el que recoge los efectos de la vida degenerada de Dorian. Éste no busca tanto la inmortalidad como la juventud permanente, asociada a un sensualismo exacerbado y una pasión baudelairiana por el «vicio», entendido desde una epistemología marginal: «Lo que se denomina pecado es un elemento esencial de progreso. Gracias a su curiosidad, el Pecado acrecienta la experiencia de la raza. A través de su aserción intensificada del individualismo, nos salva de la monotonía del tipo.» (Wilde, 1985: 882).

El texto rehúye con obstinación cualquier reduccionismo interpretativo, siguiendo una estrategia del secreto y la desviación que, inscrita en la pro-

<sup>4</sup> «La moral es esta: todo exceso, así como toda renuncia, acarrea su propio castigo. El pintor, Basil Hallward, venerando en exceso la belleza física, como la mayoría de los pintores, muere a manos de aquel en cuya alma ha creado una vanidad absurda y monstruosa. Dorian Gray, habiendo llevado una vida de mera sensación y placer, trata de matar la conciencia, y en ese momento se mata a sí mismo. Lord Henry Wotton trata de ser meramente el espectador de la vida. Descubre que aquellos que rechazan la batalla son heridos más profundamente que aquellos que participan en ella» (Letters, 259).

pia textualidad evasiva y el estilo paradójico, alude siempre a nuevos trasfondos ocultos. Entre ellos, el del «amor que no puede decir su nombre».

En efecto, tras la tragedia del esteticismo, se lee en *Dorian Gray* uno de los primeros intentos de llevar la homosexualidad a la novela inglesa. Wilde vivió al máximo la subcultura homosexual de Londres, «festejando entre panteras» como él mismo afirmó. Wilde tuvo su primera relación homoerótica en 1886, con un chico llamado Robert Ross. Combinó los amantes de Oxford con artistas londinenses como el ilustrador de la primera edición de *Dorian Gray*, Ricketts; chicos de la clase obrera como E. Shelley o el aprendiz de poeta John Gray, y por supuesto el joven aristócrata Lord Alfred Douglas («Bosie»).

Como recuerda Mayer, el texto parece excluir que Dorian mantuviese relaciones sexuales con Lord Henry o con Basil, separando las esferas sexual y erótica. Dorian es un narcisista, amado por hombres sin realización sexual. Sin embargo, el espectro de la homosexualidad es constante a lo largo de la novela y le da su plena coherencia. La contaminación y el secreto son las dos figuras claves a la hora de escribir acerca de lo indescriptible del discurso victoriano.

El mundo de Dorian es íntegramente masculino, dominado por amantes platónico-estéticos, si bien las alusiones dentro del texto remiten a actividades heterosexuales: el hijo de Lord Kent se casa con una prostituta, Dorian tiene fama de donjuanismo, Lord Henry vive un matrimonio de escaparate y ha mantenido varios *affairs* con mujeres de su círculo social, etc. La existencia del marginado homosexual en la sociedad burguesa del siglo XIX sólo es concebible, según Mayer, como existencia estética. El artista homosexual o bien actuaba como esposo y padre ejemplar, con renuncia de sus impulsos, o bien representaba el papel de marginado total (Mayer, 240), oscilando entre la figura de Lord Henry y el vicioso Dorian.

El misógino Lord Henry mantiene un matrimonio grotesco que es una mera mascarada; alquila una casa de campo para él y para Dorian en Argel (lugar habitual de vacaciones de homosexuales ingleses), y su intento de adoctrinar espiritualmente a su amigo es cuando menos ambiguo. Dorian destruye a hombres y mujeres por igual, como un *homme fatal* cuyas formas de amor son siempre corruptoras: su desinterés por la feminidad de Sibyl Vane se esconde tras la fascinación por el artificio y el juego de las referencias del genio de la ambigüedad sexual, Shakespeare. Según Mayer, Sibyl «inaugura una genealogía de personajes femeninos sólo tolerados con espanto y odio por el mundo homosexual» (242).

A Dorian le gusta disfrazarse como el *mignon* Anne de Joyeuse e identificarse con el bisexual Heliogábalo. Tiene perfecta conciencia de la clase