

de amor que ha inspirado: «Era un amor como el que conocieron Miguel Ángel, Montaigne, Winckelmann y el mismo Shakespeare». De modo significativo, Wilde retomará estas mismas expresiones en su defensa del «amor que no osa decir su nombre», ante las acusaciones de «amor antinatural» por parte del fiscal Gill.

Respecto al personaje del artista Basil, éste se sitúa entre la figura del esteticista ambiguo a la Walter Pater y la igualmente ambigua situación del solterón victoriano. El esteticismo de Wilde provenía directamente de la figura de Walter Pater, *outsider* erótico y emblemático de su época: «Pater, un tanto contrahecho, dijo en una ocasión que daría diez años de su vida para ser hermoso. Fue un infatigable apoyo para el número considerable de estudiantes homosexuales que entraban en su órbita, teniendo el poder, según algunos contemporáneos, de corromper a la juventud» (Pearsall, 619). Hallward es asesinado por el hombre al que idolatra, su Antínoo –icono arcaizante de la cultura *queer*.

El propio esteticismo decadente y wildeano connotaba de modo claro, en la época, las tendencias homoeróticas. Para Mayer, los componentes homosexuales en el esteticismo de Wilde, en el prólogo y en los elementos correspondientes a la novela, consisten en el desesperado esfuerzo de escapar del antagonismo entre careta burguesa y escándalo (241). Sin embargo, termina atrapado por dicho antagonismo, llegando al dilema de la doble vida, «el terrible placer de una doble vida» que Dorian disfruta de modo malsano: «Al negar el retrato se aceptan los ritos del mundo de los otros, aparentemente negado con tanta altivez» (244).

Como explica Benshoff, la asociación entre identidad homosexual, elitismo y muerte correspondió al movimiento literario y estético «decadente», liderado en Inglaterra por la figura de Wilde. Como han relatado los historiadores culturales, el término de «decadencia» se convirtió en un eufemismo *fin-de-siècle* para designar la homosexualidad. Los decadentes –mayoritariamente hombres– celebraban uno de los rasgos claves en la construcción «científica» de la homosexualidad en la época: la inversión de género, el alma de una mujer atrapada en un cuerpo de hombre. El «monstruo *queer* y decadente» es invariablemente trágico, como los héroes góticos y románticos de los que desciende (Benshoff, 1997,19).

Esta visión del patético y siniestro dandy homosexual cuajó en la construcción de la vida y las obras de Wilde. El *Retrato* contiene, según Benshoff, «la imagería esencial del monstruo *queer* –el joven efebo sexualmente activo y atractivo que posee un terrible secreto, que se ve obligado a encerrar en un armario escondido» (Benshoff, 1997, 24). El *topos* gótico

de lo «inenarrable» se transformó, en palabras del joven amante de Wilde, Lord Alfred Douglas, en «el amor que no osa decir su nombre».

Por otra parte, la subcultura *queer* victoriana era todavía bisexual, como recuerda Sienfield, tanto para protegerse ante el orden moral burgués (el propio matrimonio de Wilde), como por tendencias eróticas. El prototipo de Dorian, indolente, disoluto, lujoso, extravagante, coleccionista y cosmopolita, corresponde al aristocrático de dandy afeminado, frente al tipo de hombre de clase media trabajador, honrado y útil de la ideología burguesa. *Dorian Gray* es así una parábola de la represión sexual victoriana en su conjunto, no exclusivamente homofóbica.

Como explica el historiador Pearsall, «la represión era el *pattern* de la vida sexual victoriana, provocando una ansiedad generalizada, promovida por los propios médicos: ansiedad en torno a la masturbación, en torno al exceso de sexo, incluso en torno a la falta de sexo». (Pearsall, 515). De hecho, una de las obsesiones centrales de la obra es la transcripción física de la actividad sexual, que recoge la ansiedad victoriana por las enfermedades venéreas y la masturbación: «Para los victorianos, la masturbación era lo máximo en lo indecible». (Pearsall, 510), siendo interpretada por los sexólogos de la época como una propensión a la inversión (Folby, 83).

*Dorian Gray* refleja, según Punter, la circularidad viciosa de la represión sexual. Por una parte, Lord Henry ataca esta represión, aludiendo que, si no seguimos nuestros deseos, «degeneramos hasta ser horripilantes marionetas, poseídos por la memoria de pasiones de las que tuvimos demasiado pavor» (1995, 408). Pero el resultado catastrófico de la liberación hedonista proclamada por Lord Henry es la tragedia de Dorian, quien termina convertido en una «marioneta repugnante»: «Tanto Dorian como Hyde «se hacen salvajes», ambos renuncian a la moralidad represiva de la cultura dominante, pero lo único que logran es una asimilación a la aún peor «moralidad» de las clases inferiores» (Punter, 8).

Otra figura que invade el retrato de Dorian, y tal vez la propia contaminación textual de la novela, es el espectro de la sífilis y las enfermedades venéreas, paranoia central en el sistema imaginario victoriano. Según una sufragista de la época, 75% de los hombres tenían enfermedades venéreas, y un anónimo periodista preveía un incremento exponencial hasta llegar a 1.460.000 infectados cada año, en una vampirización total del Imperio que Bram Stoker retomó para la construcción de su mito erótico *Drácula*. Como recuerda Pearsall, la enfermedad venérea era la «ruleta rusa del sexo victoriano», generando una «sifilofobia» colectiva, expresada en una forma de hipocondría conocida como «sífilis imaginaria». Los síntomas que presentan el retrato de Dorian refleja la iconografía finisecular del cuerpo sifi-