

# Dorian G(r)ay: el monstruo en el armario

*Antonio Domínguez Leiva*

Oscar Wilde (1854-1900) publica, en junio de 1890, los trece capítulos de *El retrato de Dorian Gray*, escrito en seis meses, el año antes, ante una buena oferta económica de los editores del *Lippincott's Monthly Magazine*. El éxito de la obra confirmó a Wilde como *enfant terrible* de la sociedad victoriana, emblema del movimiento decadentista europeo y epítome del dandysmo finisecular. Más allá de la trama gótica del retrato mágico y de la estética que hace de la obra el prototipo de «novela decadente», Wilde logró, con *El retrato*, aunar todas sus obsesiones, sus ideas y su estilo formal, a la vez que reflejó las contradicciones y los impulsos subterráneos que cimentaban el *status quo* victoriano.

1890 es una fecha significativa: mientras Jack el Destripador seguía sembrando el terror con los crímenes sexuales de Whitechapel, estalla el escándalo de Cleveland Street, un «Watergate victoriano» (Folby, 80), que sacude al gobierno liberal con una interminable serie de rumores sobre homosexualidad entre sus miembros e implica al propio príncipe de Gales. Cinco años antes se había aprobado el *Criminal Law Amendment Act* que protegía a los menores de 13 años de abusos sexuales y prohibía, de modo general e indefinido, «actos de indecencia entre hombres», lo cual iba a generar una oleada de delaciones y extorsiones dirigidas contra la comunidad homosexual.

En este contexto, Wilde retoma el tema gótico del *Doppelgänger*, ya utilizado tres años atrás por Stevenson para expresar las tensiones y contradicciones sexuales de la sociedad victoriana. El Doble se constituye en mito moderno, prefigurando el imaginario psicoanalítico de Freud y explorando la bipartición del hombre entre un yo socialmente aceptable (el científico o el joven esteta) y un yo aberrante (el primate bestial Hyde o el vicioso retrato), fuertemente connotado en el texto de Wilde desde el punto de vista sexual. Según Punter, se trata de una crisis global del sujeto victoriano, en la que confluye la monstruosidad con la sexualidad, y en la que se plantea la cuestión de la identidad en crisis del imperialismo: «¿Cuánto puede llegar uno a perder –individual, social y nacionalmente– sin dejar de ser un «hombre»?» (Punter, 1).

Hans Mayer abre su estudio de «tipología de la literatura homosexual» con una paradoja que domina el *Retrato*: «La tragedia de Oscar Wilde es suficientemente conocida como para que parezca creíble la afirmación de que con su única novela escribió una narración homosexual. Ahora bien, al leer el texto, todo dice aparentemente lo contrario» (Mayer, 238). Retomaremos, en estas páginas, esta paradoja central desde la perspectiva de los «estudios culturales» contemporáneos, reconociendo las aportaciones de los *queer studies* y haciendo dialogar esta sorprendente y compleja novela con su época, la «edad de Dorian» que auguró el propio Wilde<sup>1</sup>.

La novela se articula en torno a un trío *queer*<sup>2</sup>, formado por Basil Hallward, Dorian Gray y Lord Henry. Según el propio Wilde, «Basil Hallward es lo que creo que soy; Lord Henry lo que el mundo cree que soy; Dorian lo que me gustaría ser –en otras épocas, tal vez» (*Letters*, 352). Basil es el prototipo del pintor finisecular, en plena crisis del realismo figurativo y antes del descubrimiento cubista y abstracto. Retrata al Wilde artista puro, enamorado de la belleza y, por ello, pederasta platónico (es el descubridor de Dorian), en la línea del *outsider* sexual Winckelmann. Lord Henry representa al Wilde mundano, el dandy que hace de su propia vida su mejor obra de arte, el pederasta real (aunque más bien teórico). Como Lord Henry, Wilde vivió bajo la influencia de Walter Pater, y ambos comparten aforismos y paradojas.

Y en el centro el propio Dorian, el perfecto ideal del erómeno, el símbolo de todos los muchachos que Wilde tuvo y buscó en su vida, posiblemente reflejo del joven poeta homosexual John Gray<sup>3</sup>. Como Dorian, Wilde tuvo crisis de misticismo, fue rechazado por los miembros del hotel Savile, y sintió siempre una «curiosa mezcla de ardor e indiferencia», como afirma en su carta a Harry Marillier. Pero, comenta Ellmann, Wilde engloba y supera a todos quienes funcionan como deformaciones o limitaciones de su personalidad.

Dorian Gray encarna la tragedia del esteticismo. En un principio, es presentado como filántropo altruista, antes de caer bajo la influencia de Lord Henry, quien lo utiliza como cobaya en un cruel experimento esteticista,

<sup>1</sup> Lord Henry define la «era de Dorian»: «Eres el tipo de lo que la edad está buscando, y de lo que teme haber encontrado» (*Works*, 155).

<sup>2</sup> Siguiendo a A. Sinfield utilizamos el adjetivo «queer» frente al de «gay» para diferenciar históricamente la construcción de la identidad homosexual. La cultura homo sólo se autodenomina «gay» a partir de la militancia de Stonewall.

<sup>3</sup> Curiosamente, John Gray logró en su vida la «reconversión» final que Dorian falla en la novela: se hizo sacerdote y regentó, junto con su amante André Raffalovich, una parroquia en Edimburgo, hasta morir en 1934.

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

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 descende (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 imaginería 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-

lítico: «Amenazaba el espectro de lo que Havelock Ellis describió como la *maladie du siècle*, «la enfermedad del exceso, del vicio, de la ansiedad prolongada»—progresión sibilina hasta la parálisis general y la desfiguración, en la que los instintos, especialmente los sexuales, se liberan.» (Pearsall, 289-290).

La propia transcripción física de los vicios en el retrato corresponde a la «medicalización del pecado» estudiada por Foucault en la construcción tanto de las sexualidades como de la mirada clínica. La vieja noción de pecado fue incorporada a las nuevas conceptualizaciones científicas de la enfermedad, conceptos demonizados con atribuciones morales. La visibilidad del vicio, su inscripción física en el sujeto, corresponde a la obsesión fisiológica de Lombroso o Nordau, en cuyo discurso ideológico se construye, legítima y reifica al «homosexual» como especie, junto al hombre criminal. Ulrichs contribuyó a establecer la ecuación «homosexual-monstruo» en 1869, cuando escribió *Incubus: Urning-love and blood lust*, en respuesta a una violación particularmente violenta de un niño de cinco años.

Pero es sin duda la lógica del secreto la que, combinada con los rizomas de la contaminación intra y extratextual, hace de Dorian Gray una «epistemología del armario», según la expresión de Segdwick. Desde la primera página, el texto alude a perspectivas secretas: «Basil Hallward, cuya súbita desaparición hace algunos años causó, en la época, tal excitación pública y dio pie a tantas y extrañas conjeturas» (377).

Los índices que aluden a un misterioso subtexto a lo largo de la obra son múltiples. ¿Qué libro cambió la vida de Lord Henry cuando tenía dieciséis años? ¿Qué ocurrió entre Dorian y Alan Campbell? ¿Cuáles son los experimentos de éste? ¿Cuál es el secreto que Dorian posee y con el que chantajea a Alan para que éste se deshaga del cadáver de Basil?<sup>5</sup> ¿Cómo consigue Alan hacer desaparecer el cadáver de Basil? ¿Cuáles son exactamente los rumores que rodean a Dorian? ¿Cuál es la causa del suicidio del joven guardia? ¿Cuáles son los vicios de Sir Henry Ashton y el Duque de Perth? ¿A qué se debe la misteriosa desaparición del criado Victor? ¿Cuál fue la corrupción de Lady Gwendoline?, etc.

La cuestión de la interpretación fue fundamental en la recepción de la novela, en un caso extremo de hermenéutica policial. El fiscal Carson utilizó los textos literarios como pruebas de su acusación contra Wilde, leyen-

<sup>5</sup> El chantaje era una actividad clásica a la que estaban expuestos los que, como Wilde, contrataban a jóvenes prostitutas. Según Pearsall, Wilde tuvo una sucesión de amantes prostitutas, algunos de los cuales tenían chulos que no dudaban en utilizar el chantaje. Estaban F. Atkins y su protector «el tío Burton», A. Wood, «Jenny», quien luego sería un clergyman; y los hermanos Parker, respectivamente señor y mayordomo (Pearsall, 620).

do amplios extractos del *Retrato* e interrogando al autor al respecto<sup>6</sup>. Wilde se defendió de las acusaciones de homosexualidad alegando la indeterminación constitutiva de su novela y no haciéndose responsable del modo en que la sociedad pudiera interpretar su obra: «Cada hombre ve su propio pecado en Dorian Gray. Nadie sabe qué son los pecados de Dorian Gray. Aquel que los encuentre los ha comprado.» (*Letters*, 266).

La estrategia del *collage* y la contaminación textual cumplió aquí su función subversiva. Cuando Carson le interroga acerca de la frase «Admito que te he adorado locamente», preguntándole si él mismo ha tenido esos sentimientos, Wilde responde irónicamente que la expresión está sacada de Shakespeare. Carson contrataca recordando el artículo sobre «W. H.», en el que figuraba una interpretación homoerótica de los *Sonetos*. Siguiendo en su línea de paradojas y ocultación, Wilde expone que demostró justo lo contrario.

M. S. Foldy analiza detenidamente el juicio contra Wilde, al que considera un jalón decisivo en la «construcción social del homosexual» (87). La sociedad victoriana no podía discutir abiertamente algo tan tabú como la homosexualidad. La ciencia no sabía aún cómo designar ese oscuro objeto del saber. El término «homosexual» fue introducido por un médico húngaro llamado Benkert en 1869. Lo definió como «una fijación sexual que incapacita física y mentalmente una erección normal, e inspira horror por el sexo opuesto y atracción irresistible hacia el propio» (Pearsall, 1971: 546). Si bien hubo un gran interés por el fenómeno hacia finales de siglo —entre 1898 y 1908 se publicaron más de 1.000 artículos al respecto—, la confusión terminológica era extrema. Pearsall cita, entre otros, «amor homogénico», «contrasexualidad», «similisexualismo», «uranismo», «intersexualidad», «tercer sexo» y el delirante neologismo de C. H. Ulrich, *amor Urning*<sup>7</sup>.

En paralelo con esta confusión epistemológica, las propias leyes victorianas no reconocían específicamente la figura del «homosexual», ya que el *Amandment* de Labouchere estaba destinado a combatir la prostitución y la decadencia del sexo en general (se estimaba que había en Londres 120.000 prostitutas en una población total de 2.362.000). La sanción de

<sup>6</sup> Un ejemplo significativo de este interrogatorio hermenéutico es el siguiente: Carson: «¿Podrían el afecto y el amor del artista de Dorian Gray llevar a un individuo ordinario a pensar que presuponen una cierta tendencia?», a lo que Wilde responde elusivamente: «No tengo ningún conocimiento de la opinión de los individuos ordinarios» (Foldy, 11).

<sup>7</sup> Según Ulrich, los «Urnings» son los hombres afeminados, por oposición a los «dionings» o mujeres masculinas. El alma femenina en el hombre dio origen al término «uranismo», de mayor fortuna que los «urnings», de clara connotación gótica y fantástica.

*gross indecency* entre hombres remitía a una serie de actos indefinidos, abriendo la ley al conflicto de las interpretaciones que dominó por completo el juicio contra Wilde, y, más profundamente, la propia obra del novelista.

Las estrategias textuales de Wilde y su propia defensa oral ante la Corte, obedecen a esta indeterminación central de la propia identidad sexual y de los discursos que tratan de circunscribirla. Siguiendo la distinción de Gadamer entre comprensión e interpretación, expuesta en *Verdad y Método*, Wilde deseaba que sus textos fueran interpretados buscando lo que el texto dice, cobijándose tras los vacíos e indeterminaciones del texto literario, que él cultivaba tan insistentemente (aforismos, paradojas, simbolismo...), mientras que Carson deseaba sacar a la luz las intenciones originarias del autor en el texto, según el contexto de su experiencia vital y su conocimiento de mundo<sup>8</sup>. De hecho, Carson no pudo rellenar los vacíos textuales de Wilde con su interpretación médico-represiva y tuvo que abandonar los escritos de Wilde en su argumentación final, pasando a la criminalización de los actos del artista en el *underground* victoriano.

Los propios amantes de Wilde no se equivocaron. Lionel Johnson escribió un ingenioso poema en latín, *In honorem doriani*, que reza: «Aquí están las manzanas de Sodoma, aquí están las esencias mismas de los vicios, y los dulces pecados» (Ellmann, 379).

A la pregunta de si el *Retrato* es una novela homosexual, podemos ahora responder que se trata de una textualización que refleja las tensiones y anomalías de la construcción ideológica del «homosexual» en un momento histórico preciso. El recurso a lo *camp*, lo irreal y lo simbólico, así como todos los elementos indeterminados de la novela, la lógica de la contaminación y el secreto, vienen condicionados por los límites a los que la sociedad victoriana circunscribía el discurso de una experiencia vital prohibida. El retrato de Dorian, el monstruo en el armario, saldría a la luz en el histórico juicio del que nace todo un siglo de cultura *gay* anglosajona<sup>9</sup>, el *Wilde century* que estudia Seinfeld, desde Alec Waugh hasta el *glam-rock*.

Wilde, en su carta a Lord Alfred Douglas desde la cárcel, escribe significativamente: «Olvidé que cada pequeña acción cotidiana crea o destruye el

<sup>8</sup> Desde la aparición de la novela, el público la vio como un roman à clef y se discutió mucho sobre la identidad de los personajes. Así, para el pintor Basil Hallward, Basil Ward fue el más directo candidato, por la onomástica y su amistad con Wilde, pero también surge el espectro de Whistler, mucho más cercano al escritor, y con el que éste tuvo una gran rivalidad, tal vez explicativa del asesinato y disolución física de éste en la ficción.

<sup>9</sup> «La imagen del queer tomó cohesión cuando el dandy ocioso, afeminado y estético fue descubierto en plenas prácticas sexuales homoeróticas, subtendidas por el dinero» (Seinfeld, 125).

carácter y así pues aquello que uno ha hecho en el cuarto secreto, tendrá algún día que gritarlo en los tejados» (*Letters*, 466).

La construcción de cierta «sensibilidad gay» presente en la comunidad rosa hasta los años 60 debe mucho tanto al *Retrato* como al juicio que éste prefigura, cimentándose, según Jack Babuscio, en el *camp*, la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor. Después de Stonewall, el modelo wildeano fue desconstruido como ejemplo de autoopresión y juego con los discursos del poder, abandonándose frente a un nuevo modelo, postmoderno, de identidad sexual.

## Bibliografía

- BENSHOFF, H. M.: *Monsters in the closet*, Manchester University Press, 1997.
- ELLMANN, R.: *Oscar Wilde*, Barcelona, Edhasa, 1991.
- FOLDY, M. S.: *The Trials of Oscar Wilde*, Londres, Yale University Press, 1997.
- MAYER, H.: *Historia maldita de la literatura*, Madrid, Taurus, 1982.
- PAGLIA, C.: *Sexual Personae*, Londres, Yale University Press, 1990.
- PEARSALL, R.: *The Worm in the Bud. The World of Victorian Sexuality*, Penguin Books, 1971.
- SEDGWICK, E. K.: *Epistemology of the Closet*, Nueva York, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- SINFIELD, A.: *The Wilde century*, Nueva York, Cassell, 1994.
- VARTY, A.: *A Preface to Oscar Wilde*, Londres, Longman, 1998.
- WILDE, O.: *Complete Works*, Londres, Hamlyn, 1985.
- , *El retrato de Dorian Gray*, ed. y prólogo de M. F. Míguez, Cátedra, 1995.
- , *The Letters of Oscar Wilde*, Rupert Hart-Davis, Londres, 1963.