

ma y suprema, Sarah Bernhardt), mujeres que simulan ser otras mujeres y, a veces, históricamente, ser hombres como Lorenzaccio, Hamlet o el Aguilucho.

La otra salida es el vitalismo, sumergirse en el instante como absoluto, según dictamina Walter Pater, o en la duración de lo puramente cualitativo, el tiempo sin relojes de Bergson. La vida hay que vivirla: ni entenderla, ni teorizarla, ni simplificarla. El detalle es la intervención del lenguaje. Cuando aparece la palabra, desaparece lo inmediato y se abre el doble juego wildeano: lo manifiesto y lo secreto. La vida oculta un secreto, que es el arte. No se vive por ni para vivir, sino para llegar a la belleza que es la imagen perceptible del bien, algo no mundano. La vida bella apenas si es la condición de la bondad, que es la felicidad dada por el placer. Sólo quien es feliz puede ser bueno, en cuanto pierde ese estado de gracia que otorga la inmediatez placentera. Llega la policía, saca al poeta del lecho del placer y lo conduce al tribunal y a la cárcel.

Hay, entonces, una dialéctica wildeana: para conocer una esencia, hay que suprimir, negar lo inmediato, constituir la cosa a partir de su vacío. Otra vez, matar lo que se ama, en un acto de sumisión sádica, una blasfemia que reasegura la presencia de lo sagrado. Es la misión paradójicamente redentora del arte: irrumpir demoníacamente en la regularidad mecánica y tediosa de la vida cotidiana.

Ahora bien; no se logra hacer algo bello intentando hacerlo, con lo cual se alcanza la fealdad de la redundancia *Kitsch*, sino haciendo algo útil y desvirtuando su utilidad. La decoración es, por tanto, el paradigma del arte. Un modelo contradictorio, según se ve, que conserva la tensión dialéctica de su contradicción. Porque el arte no contiene verdades universales, como la ciencia o la religión, sino que es «el baile de la poesía y la paradoja», una tierra donde todo es perfecto y venenoso, ya que sólo es artística una verdad cuyo contrario también es verdadero.

El arte no conduce a la acción sino que aniquila cualquier activismo: es «soberbiamente estéril». Es el impulso que genera la forma y se detiene y se contiene con ella. La vida como momento congelado, éxtasis, mito, joya, monumento, piedra miliar que inmoviliza el flujo de la historia. «Quiero hacer de mi vida una obra de arte», proclamó Wilde, lo cual implica el fundamento de una moral.

Hay un espacio privilegiado en la vida de Wilde donde estos hilos se anudan, tejido precioso o cuerda del patíbulo: la homosexualidad. Ellmann ha investigado con sorprendente minucia el desarrollo wildeano del fenómeno. Wilde adquirió hábitos homosexuales sólo a los treinta y dos años, después de efectuado su matrimonio, por medio de su amigo Robert Ross. Dejó a Constance y se dedicó a formas clásicas, intercrurales y orales, de coito con otros varones. Su obra, acaso por mediación de esta catarsis cargada de referencias paganas, ganó en amplitud estética y crítica. Wilde se reconoció homosexual y recontó su vida: lo había sido siempre, aunque sin práctica, tal cual lo reconocían los demás, a contar desde sus apariencias estetizantes. Y esto contenía implicancias platónicas. El sexo entre varones es bello y estéril, pues las mujeres no son hermosas. Pueden ser magníficas si se visten y enjoyan, pero carecen de

alma y sólo es bello lo que refleja lo inasible, lo anímico. Tal vez se veía feamente femenino a sí mismo, en la lejana y fundacional relación con el ser adorable pero intangible por siniestro, la madre.

La relación con Alfred Douglas lleva esta experiencia a su extremo trágico, el reencontro con la imagen paterna que bloquea el acceso a la madre, a la divina y amenazante missis Wilde. Douglas es hijo del marqués de Queensberry, un hombre de vida irregular, un boxeador violento y anticristiano. Si se quiere, una réplica del propio Oscar Wilde. Douglas, el dulce y liliál Bosie, realizó con Wilde la fantasía de reparar una mala relación con su padre, chulearlo, hacerle pagar su reconocimiento y, finalmente, enfrentarlo con su doble. Queensberry era paranoico con la homosexualidad, la veía acechar a sus hijos, acaso porque proyectaba en ellos sus propios anhelos denegados. Su segundo matrimonio fue anulado por impotencia.

De algún modo, la asociación Wilde-Douglas buscaba provocar a Queensberry, es decir, a la sociedad victoriana donde la homosexualidad fue tolerada si no se era sorprendido en ella, o sea si no pasaba por el lenguaje. Los amantes buscaron la ruina, el infortunio y el envilecimiento en su historia homosexual, disputándose los chulos y sometándose a sus chantajes. Finalmente, el chulaje era la parte maldita del orden social que desafiaban, un instrumento en manos de sus perseguidores. No aspiraron a la felicidad sino al placer, al trágico placer. Se amaban sin apenas tocarse, trapicheando con los *gigolos* de los bajos fondos y las pobres aldeas argelinas.

Wilde pudo escapar a Francia y evitarse la humillación y el presidio. No lo hizo y se expuso al castigo que pronunciarían unos jueces y fiscales educados en colegios donde la homosexualidad juvenil era moneda corriente. No castigaron unos actos, sino una palabra que no quiso anularse en el silencio de la hipocresía, la máscara que es la verdad del hombre. El castigo encerraba la suprema tentación: el martirio que lleva a la gloria, la tentación del arzobispo Beckett en la tragedia de T.S. Eliot. Sometiéndose a la pena, Wilde pudo estigmatizar a una sociedad que detestaba, exhibiéndola ante la intemperie de la historia.

La cárcel es la celda monástica, el lugar que buscó Wilde toda su vida, encerrado en Reading, el lugar *for reading*, una sala de lectura. La vida de otro que asumimos y cuyo escenario es el infierno, desde donde se ve a la gente como es, desde la petrificación del poeta: el arte se vuelve pasión, padecimiento, y el gozo mismo se padece. El encuentro con Cristo, el «Amigo Perfecto», cuyos imperfectos borradores eran los golfillos del Strand y de Biskra. Un lugar de creación, el lugar óptimo donde Wilde redacta sus piezas mayores y donde deja su verbo para siempre. De vuelta en el mundo, recupera sus ropajes y no escribe nada más. Una sucesión de secretos y revelaciones, que conduce de la obra maestra al silencio.

Tal vez, Oscar Wilde murió católico. Comprendió que el catolicismo, religión de santos y pecadores, era la fe inmejorable para morir un hombre como él. Para la gente respetable está el anglicanismo. Unos instantes más tarde, su cadáver estalló en gases y líquidos, la final pedorreta del artista sobre el mundo de los filisteos. Sansón derrumbando el templo.

Hasta aquí, cierta lectura del admirable libro de Ellmann. Para terminar, una anécdota personal. Cementerio del Père Lachaise. Tumba de Oscar Wilde. Un genio alado, un muchacho desnudo con titánicas alas de mariposa. Graffiti por doquier: versos y epigramas del poeta, redactados por manos anónimas y peregrinas. Ramos de flores, insignias de grupos rockeros y de movimientos patrióticos irlandeses. Cartas de parejas gays. No quedan espacios libres. Unos curiosos, tal vez devotos, montan guardia. Y un detalle que yo creía exclusivo del «bronce que sonríe», la tumba de Carlos Gardel en la porteña Chacarita: alguien ha dejado, como ofrenda, un cigarrillo, esperando que el fantasma vuelva por él y siga produciendo y disipando el humo de la vida.

Al contrario que en Wilde, el universo familiar de Joyce es predominantemente masculino. James es secundogénito, pero carga con el fantasma de un primogénito muerto. Se parecerá a su padre, salvo en la paternidad, valga la paradoja. James no tendrá tiempo para ocuparse de su hijo Giorgio y no sabrá qué hacer con su hija Lucia, que acabará encerrada en un manicomio. En lugar de muchos vástagos, como su papá, dejará unas pocas y robustas obras. En lo demás, los datos suelen coincidir: el padre encuentra embriagador el apellido Joyce, de ascendientes tal vez nobles, en tanto Murray, apellido de la madre, «hiede»; es despilfarrador, vive hipotecándose, le gusta actuar en el teatro y cantar; siempre es el dinero de alguien el que acude a sostener una casa de la cual van desapareciendo los objetos, hasta el precioso piano familiar. Penuria de dinero, afición al alcohol, descuido en el aspecto. James vivió mucho tiempo de la ayuda que le proporcionó su hermano Estanislao, o de becas o de mecenas: missis Mac Cormick, miss Shaw Weaver. Ser padre es ser reconocido/desconocido por el hijo. En *Finnegan's wake* el padre es un dios en parodia. *Ulysses* resulta, por ejemplo, el vano intento de encontrarse un padre con su hijo. Un padre, Leopold Bloom, que es un hombre sin cualidades, incapaz de convertirse en héroe de epopeya, por más páginas y páginas que le echen, como el Ulrich de Robert Musil.

La mamá apenas aparece en este retrato de familia con artista adolescente. Tal vez esté de posparto o trasteando en la cocina. Silenciosamente, se va transformando en su hipóstasis: la diosa tierra, la Virgen María, la Santa Madre Iglesia, Irlanda.

Como la madre, Irlanda es imposible e imprescindible, lo cual abre las puertas del exilio y condiciona una escritura a distancia: Joyce vive fuera de Irlanda, escribiendo sobre Irlanda, encontrándose con ella en un lugar inmediato (el papel) donde todo es mediato y fantasmal. Su afición a Trieste proviene de que se asemeja a Dublín y no lo es: una ciudad populosa pero pequeña, donde todos parecen conocerse, dialectal, hacinada de extranjeros, impregnada de irredentismo italiano y separatismo respecto a Austria, llena de nacionalistas italianizantes que son, curiosamente, judíos, con un fuerte anticatolicismo socialista. Joyce, irlandés, católico, acaba identificándose imaginariamente con los judíos, los europeos pregriegos, justamente, por su relación vagabunda e insular respecto a la Europa continental.

Católico en tanto irlandés: enamorado del majestuoso ritualismo romano, de humor excrementicio, sexualmente vergonzoso, partidario de una Irlanda independiente pero europea, o sea católica, o sea universal, intentando hallar en el esoterismo teosófico lo que Wilde en la masonería: una religiosidad católica exterior a la Iglesia. La épica europea es, para Joyce, Dante; no Homero, que es asiático. Lo único grande que han hecho los italianos es fundar la Iglesia Romana, «grande como iglesia y como puta». Y aquí tocamos un tema radicalmente joyciano, católico por añadidura, tal vez semítico en sus oscuros orígenes (¿los hay claros?): la ambivalencia de la mujer-madre-patria-iglesia. Prostituta o diosa, nunca es el complemento ni el equivalente del varón. Impregna la visión antropológica de Joyce con obsesiones sexuales: la castidad y la virginidad, la abstención sexual o la presexualidad, que afecta tanto a la mujer como al varón. Bloom, fantásticamente convertido en hembra, será desflorado por los clientes del burdel de Bella. Virgen y frígida, por compensación, señala el camino a la nueva religiosidad del arte, como en Wilde.

Joyce ataca a la Iglesia, pero no puede prescindir de ella. *Ulysses* resulta, en clave esperpéntica, una misa, una misa negra, si se quiere, pero misa al fin y al cabo. La respuesta de Irlanda es diferida: la quema de una edición de *Dubliners* y el hecho de que el país del escritor es el último en mantener la prohibición de *Ulysses*.

El amor y la mujer son, en Joyce, derivados de esta doble herencia familiar: la fijación en la figura paterna y la disuelta y omnipresente figura materna. Los amores joycianos son siempre singulares y están acechados por la posibilidad de la traición. La mujer enamora a Joyce prometiéndole traicionarlo. Cuando está en la cama con una mujer, espera que llegue el otro y lo desplace. La verdadera relación amorosa es con ese otro, un varón activo que intenta emularlo, identificarse con él y, finalmente, competir por la posesión de la mujer intermediaria, la que está entre los dos. La mujer es el lugar del encuentro entre los dos varones. A veces, la ficción joyciana insinúa un enamoramiento homoerótico, como el de Stephen y Cranly en el *Portrait*. Anecdóticamente, Ellmann explica cómo Joyce se enamoró de algunos amigos que acabó viendo como traidores: John Francis Byrne en su juventud y Frank Budgen, en su madurez. Siempre supo que carecían de realidad sexual: el varón no tiene cuerpo, es alma pura que intenta poseer a su alma gemela, a su doble. El amigo es, en *Exiles*, quien desea apoderarse del alma del marido y del cuerpo de la esposa, una mujer que no tiene alma, acaso la Virgen María o un mero animal de fisiología regular, que orina, defeca, menstrua y pare, según la áspera fórmula joyciana. El camino divergente y simétrico de Wilde. Joyce, como su paisano, no hallaba mujeres bonitas ¿Lo eran los varones? ¿Persiguen los fornidos y brutales Boylan y Mulligan a los inteligentes y debiluchos Bloom y Dedalus por el laberinto dublinés? Otra simetría: los amores incorpóreos de Joyce por Amalia Popper, Gertrude Kaempffer y Marthe Fleishmann (vaya etimología joyciana: *Fleisch-Mann*: el hombre de carne). Unas mujeres que ven en Joyce a un alma sin cuerpo. Para corporizarse, según vimos, Bloom delira con devenir hembra.